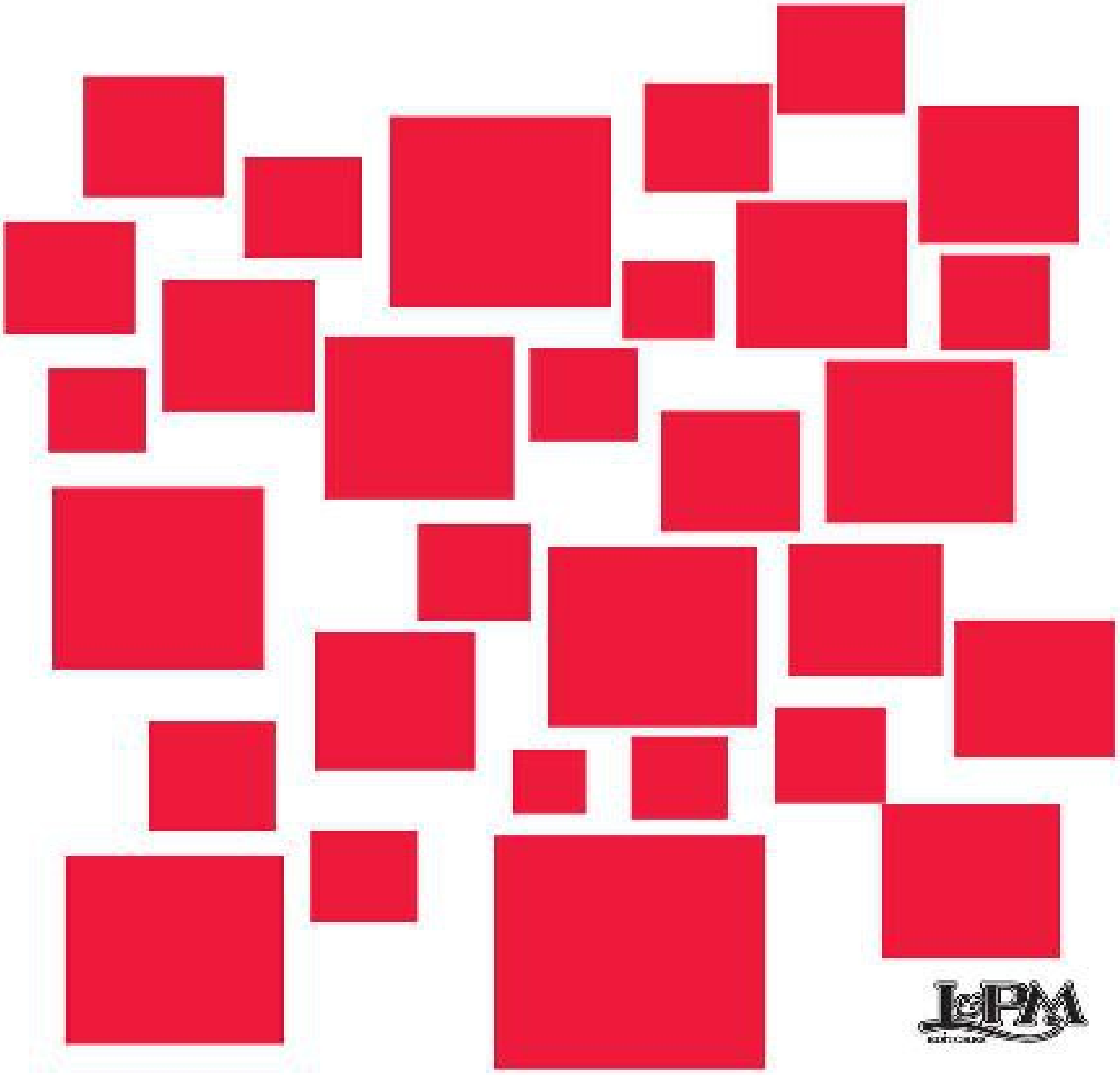
WALTER BENJAMIN

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica



L&PM EDITORES

WALTER BENJAMIN

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Tradução do alemão e seleção das variantes de
GABRIEL VALLADÃO SILVA

Organização, ensaio biabibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de
MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

L&PM

WALTER BENJAMIN

Errância e sobrevivência numa era de catástrofes

Márcio Seligmann-Silva

Walter Benjamin nasceu em 15 de julho de 1892, em Berlim, filho de Emil Benjamin (1866-1926, comerciante e leiloeiro de antiguidades, um *bon-vivant* que durante muitos anos pôde oferecer uma vida de luxo à sua família) e Pauline Schönflies (1869-1930, que provinha de uma família de comerciantes). Eles representavam de modo paradigmático a situação dos judeus assimilados na Alemanha. Mas o antissemitismo não deixou de marcar Benjamin já em seu nome. Ele foi agraciado com um bem sintomático Walter Benedix Schönflies Benjamin. Benedix era uma homenagem ao avô paterno e Schönflies, o nome de solteira da mãe. Em um texto autobiográfico de 13 de agosto de 1933, em plena era nazista, portanto, lemos: "Quando eu nasci meus pais tiveram a ideia de que eu pudesse me tornar um escritor. Então seria bom que ninguém notasse imediatamente que eu era um judeu". Daí, segundo essa leitura bem contextualizada, eles terem dado a Benjamin esses dois nomes do meio que ele mesmo só muito tardiamente foi descobrir.1

Benjamin teve aparentemente uma infância segura e feliz. Em seus escritos autobiográficos lemos sobre seus passeios com a babá pelas ruas de Berlim e pelo famoso zoológico dessa cidade. Em 1904, devido a problemas de saúde, Benjamin foi internado em uma escola no campo, o Landerziehungsheim de Haubinda. Lá teve pela primeira vez contato com a pedagogia e o pensamento de Gustav Wyneken (1875-1964), personalidade que também o marcaria durante a época de estudante. Poucos anos depois de sua volta em 1907 à escola Kaiser Friedrich, Benjamin já publicou, em 1910, artigos e poemas na revista *Der Anfang* [*O início*], que seguiam a orientação de Wyneken. Em 1912, fez seu Abitur (exame de conclusão do período escolar). A influência de Wyneken durou cerca de dez anos e se estendeu sobre seu modo de ver a educação, a relação entre as gerações e sobretudo sobre sua concepção da juventude como um momento com uma importância em si e que serviria como autoafirmação e resistência à imposição da visão de mundo dos adultos. Em 1914, Benjamin rompeu com Wyneken devido ao entusiasmo belicista deste último diante da Primeira Guerra Mundial. Como Werner Fuld, um dos biógrafos de Benjamin, notou2, posteriormente Hitler angariou tanto partidários quanto

conceitos e uma visão de mundo em meio a esses jovens. Mas Benjamin soube se afastar a tempo dessa influência.

Em 1912, Benjamin inicialmente passou um semestre na Universidade Albert Ludwig de Freiburg, onde frequentou os cursos de Heinrich Rickert sobre "Darwinismo como visão de mundo" (Heidegger também estava entre os ouvintes desse curso) e de Friedrich Meinecke sobre "História geral do século XVI", além de ter frequentado as aulas de Jonas Cohn e Richard Kroner.3 Nesse ano Benjamin entrou em contato pela primeira vez de modo mais sistemático com o sionismo e, numa carta enviada em outubro a Ludwig Strauss (com quem tratou longamente de questões judaicas), ele escreveu: "Sou judeu e, quando vivo enquanto uma pessoa autoconsciente, vivo como judeu autoconsciente".4 Mas o judaísmo teria apenas um papel secundário em suas convicções políticas, que então oscilavam entre um anarquismo de esquerda e a social-democracia.

No semestre de inverno de 1912-1913, Benjamin estudou na Universidade de Berlim, onde frequentou aulas de Georg Simmel, Ernst Cassirer, Kurt Breysig (um dos poucos professores de quem Benjamin gostou) e Brenno Erdmann, entre outros. Em 1913, fez algumas viagens importantes, como sua primeira ida a Paris (onde depois passou boa parte de seus anos de exílio) e a Colmar. Nesta cidade, foi visitar o famoso quadro de Matthias Grünewald, o *Altar de Isenheim*. Em Basel pôde ver as gravuras de Dürer *O cavaleiro, a morte e o diabo* e *Melancolia I*. Em uma carta lemos: "Apenas agora tenho uma ideia da violência de Dürer e sobretudo *Melancolia* é uma página indizivelmente profunda e cheia de expressão".5 Seus artigos desse ano ainda se encontram dentro da esfera de influência de Wyneken e tratam da metafísica da juventude em oposição a uma cultura adulta que se legitimaria por detrás da máscara da experiência (*Erfahrung*, conceito que depois, nos anos 1930, ele trataria de modo mais positivo). No início de 1914, Benjamin foi eleito presidente da liga livre de estudantes de Berlim, e sua conferência como novo presidente foi o ensaio "A vida dos estudantes". Neste trabalho, critica a "deformação do espírito criador" dos jovens em "espírito profissional". Sua pregação em nome da juventude mistura elementos de uma filosofia da história messiânica, que posteriormente ele formularia melhor: "Apenas a confessada nostalgia de uma infância feliz e de uma juventude digna é a condição da criação. Sem isso, sem o lamento de uma grandeza perdida, não será possível nenhuma renovação de sua vida".6 Em outubro do mesmo ano, o

amigo de Benjamin Fritz Heinle suicidou-se junto com a amiga Rika Seligson, em parte devido ao início da guerra. Benjamin ficou muito abalado com esse fato e dedicou alguns sonetos ao amigo. Seu ensaio sobre Hölderlin iniciado nesse ano ("Dois poemas de Friedrich Hölderlin. 'Dichtermut' e 'Blödigkeit'"), ele dedicou a este amigo. No semestre de inverno de 1914-1915, acompanhou com entusiasmo o curso de Ernst Lewy sobre Humboldt, em Berlim.

Em julho de 1915, Benjamin se tornou amigo de Gershom Scholem e passou o semestre de inverno em Munique, onde estudou com o americanista Walter Lehmann (1878-1939). Nesse seminário conheceu Rainer Maria Rilke, que também o cursou. O ano de 1916 foi muito importante na produção intelectual de Benjamin. Nesse período, ele escreveu não apenas o que seria um primeiro esboço de seu livro sobre o drama barroco alemão (os artigos "Trauerspiel und Tragödie" [Drama barroco e tragédia], "Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie" [O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia]), como também compôs seu longo ensaio "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" [Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana].

Em 17 de abril de 1917, Benjamin se casou com Dora Pollak. Nesse ano ele começou o trabalho de tradução de poemas de Baudelaire e estudou intensivamente as obras de Friedrich Schlegel e Novalis. Se mudou para Berna, onde continou seus estudos frequentando as aulas de Richard Herbertz, seu futuro orientador de doutorado. Ele escreveu então o importante ensaio "Über das Programm der kommenden Philosophie" [Sobre o programa da filosofia vindoura]. Aqui ele propõe uma mudança no kantismo, sobretudo no conceito de experiência (e, consequentemente, no próprio conceito de conhecimento) dessa filosofia, sugerindo que fosse além do modelo que Kant tomara da física newtoniana.

O ano de 1918 foi preenchido não apenas com um trabalho intensivo na sua tese sobre os primeiros românticos alemães, mas também com o nascimento de seu primeiro e único filho, Stefan Rafael, em 11 de abril, em Berna (Stefan viveu até 1972, vindo a falecer em Londres). No ano seguinte, Benjamin conclui e defende, com nota máxima, sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.7 Essa tese deve ser vista não apenas dentro do contexto da sua própria obra, ou seja, no seu papel de sistematização da leitura que ele fizera dos autores do romantismo de Iena, mas também como um texto fundamental dentro da própria bibliografia sobre F. Schlegel e Novalis.

Nos anos imediatamente posteriores ao doutorado, Benjamin escreve uma série de ensaios e pequenos textos, todos com uma marca muito esotérica, nos quais tanto articula uma teoria política como também desdobra sua filosofia da linguagem, suas ideias messiânicas, bem como uma reflexão sobre a percepção corpórea do mundo. Em seu pensamento atuam em iguais doses a história da filosofia (pensada em sentido amplo, incluindo também a religião), a literatura e as artes plásticas. Entre esses textos destaco o importante ensaio "Zur Kritik der Gewalt" [Crítica da violência, crítica do poder]8, o fragmento teológico-político e o ensaio "Die Aufgabe des Übersetzers" [A tarefa do tradutor], na verdade a introdução às traduções de poemas que Benjamin fizera dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, escrito em 1921 e publicado em 1923.

Em 1921, durante uma estada em Munique, Benjamin adquiriu o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Ele passou o verão na casa de Leo Löwenthal em Heidelberg. Nessa ocasião frequentou as aulas de Karl Jaspers e Gundolf, assim como se encontrou esporadicamente com o poeta Stefan Georg.9 Como escrevem Van Reijen e Van Doorn com relação a essa estada: "Heidelberg foi para Benjamin decerto mais ou menos uma *cidade arruinada*. Não apenas ele tentou em vão se aproximar de Jula Cohn, mas aqui fracassou também sua primeira tentativa de iniciar o processo de uma livre-docência, *porque já haviam aceitado um judeu, Karl Mannheim*".10

Esse ano se passou de certo modo sob o signo do *Angelus Novus*, uma vez que Benjamin tentou também criar uma revista de crítica cultural – dedicada à crítica, à poesia e à filosofia – que teria esse nome. Ele chegou a firmar contrato com o editor Richard Weissbach, de Heidelberg, que se prontificou a publicar a revista. Para Benjamin, a revista não deveria se guiar pelo público; sua atualidade seria derivada de sua capacidade de expressar o espírito da época.

Em 1922, ele concluiu um longo ensaio sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe. Trata-se de um trabalho que ele iniciara dois anos antes e que só seria publicado em 1924. Ele realizou aí o que predicara para a sua revista não realizada: o mergulho em uma obra, sem se deter na época ou na comparação com outras obras. Benjamin prezava muito esse ensaio, que desenvolve uma série de conceitos importantes, como o de "teor coisal" (*Sachgehalt*) e "teor de verdade" (*Wahrheitsgehalt*) da obra, ou ainda se estende sobre a questão do sem-expressão (*Ausdruckslos*), como uma variante da teoria do sublime, como expressão do terror e da

violência. É uma das obras mais importantes dos anos 1920 na produção de Benjamin e muitas vezes tem sua importância reduzida por críticos que tendem a privilegiar nesse ensaio uma tentativa de Benjamin com vistas a uma espécie de elaboração do amor que teve então por Jula Cohn, a quem ele dedica o texto e que teria afinidades com Ottilie, uma das protagonistas da novela de Goethe.

Os anos de 1921 e 1922 também foram marcados pela intensa amizade com Florens Christian Rang, que Benjamin conhecera em 1920. Rang, um profundo conhecedor de literatura, de teologia protestante e de direito, foi de grande importância para o trabalho que Benjamin viria a escrever sobre o drama barroco alemão.

Em outubro de 1922, Benjamin cogitou então a possibilidade de realizar em Heidelberg sua livre-docência (condição para se tornar professor até pouco tempo, na Alemanha) em germanística moderna. Após uma sondagem, percebeu que as possibilidades eram escassas diante do antissemitismo que imperava na faculdade de Letras.11 Poucos meses depois, em março do ano seguinte, já tinha claro seu plano de escrever um trabalho de habilitação sobre a forma do *Trauerspiel* [drama barroco alemão], tema que lhe fora sugerido pelo professor de germanística de Frankfurt, Franz Schultz. Este, no entanto, depois recusou o trabalho de Benjamin, o *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* [*Origem do drama barroco alemão*], assim como o fez Hans Cornelius, professor de filosofia em Frankfurt, cujo assistente era Max Horkheimer. Benjamin estava ciente de que seu ensaio – composto por cerca de meio milhar de citações e baseado em uma ousada teoria neoplatônica das formas literárias – ia contra as regras da academia. Esse ensaio de Benjamin deve ser considerado como um dos textos mais radicais e um dos frutos mais inteligentes da cultura europeia da primeira metade do século XX.

Ainda durante a redação de seu livro sobre o barroco, em uma estada em Capri, em 1924, Benjamin conheceu Asja Lacis, uma dramaturga letã bolchevique um ano mais velha do que ele, e se apaixonou por ela. Trata-se decerto da paixão mais arrebatadora que ele viveu. Seu livro de aforismos *Rua de mão única* foi dedicado a ela com um texto eloquente: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheira, a rasgou dentro do autor”. Lacis abriu para Benjamin o mundo da nova literatura marxista, representada então por obras como *História e consciência de classe*, de Lukács, que Benjamin leu já em 1925. Scholem comenta que por uma artimanha do “acaso” Benjamin foi ao encontro do “comunismo

radical" apenas um ano após ele (Scholem) ter emigrado para a Palestina.12 Mas a verdade é que Benjamin se volta para o marxismo – e não tanto para o comunismo – por influxo não apenas de Lacis, mas também de Bloch e de uma circunstância histórica e social que definiu essa guinada na vida de muitos intelectuais de então. O próprio Benjamin encontrava-se desde 1923 em uma situação de penúria econômica cada vez mais acentuada. Sua esposa, Dora, o sustentou entre 1922 e 1923. Ele não podia mais contar com o apoio de seus pais. Seu pai, que viria a morrer em 1926, estava em bancarrota com a crise econômica na Alemanha do pós-guerra. A situação econômica de Benjamin não mudaria muito até o final de sua vida. Mas a virada para a esquerda não significou jamais uma adesão ao Partido Comunista. Ele encontrou nos autores marxistas um novo modo de revitalizar a crítica, o que já havia iniciado com sua leitura de F. Schlegel e de Novalis. O romantismo de esquerda, que mantém o desejo de uma pátria, foi reconhecido por ele prontamente como uma nova morada para seu pensamento e sua ação política.

A partir de 1926, ano seguinte ao fracasso do projeto de entrar na universidade, Benjamin voltou-se cada vez mais para a cultura francesa. Já nesse ano, teve sua primeira longa estada em Paris, entre maio e outubro. Ele escreveu um artigo sobre Goethe para a *Enciclopédia russa* que depois foi recusado. Nesse ano, também, concluiu seu volume *Rua de mão única*, uma obra que testemunha sua capacidade de pensar por imagens ou por meio do que ele chamava de "imagens do pensamento". Trata-se de um verdadeiro e autêntico documento de seu profundo compromisso e conhecimento do que se passava nas vanguardas de então. Benjamin foi dos poucos filósofos – talvez o único antes de Derrida – que soube transportar a dinamite das vanguardas para a prática da filosofia. Entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927, ele empreendeu uma visita a Asja Lacis em Moscou – um fiasco do ponto de vista emocional e político. Seus *Diários de Moscou* podem ser lidos como um dos documentos mais pessoais que ele produziu. Nessa época, para se sustentar, conseguiu ser aceito como colaborador no *Frankfurter Zeitung* (importante publicação de caráter cultural da época, que tinha em seu centro a figura de Siegfried Kracauer) e na revista *Literarische Welt*. Vale lembrar que entre 1926 e 1929 Benjamin publicou uma média de trinta artigos por ano, entre eles importantes textos como o sobre Proust ("Para uma imagem de Proust") e "História cultural do brinquedo".

O compromisso de Benjamin com o surrealismo pode ser lido em seu ensaio particularmente

profundo sobre o tema de 1927 ("O surrealismo"). Nesse ano, ele também conseguiu fazer algum dinheiro jogando roleta e se presenteou uma entrada no mundo tecnológico moderno fazendo um voo da Córsega para Antibes. Em Paris, deu início também nesse ano ao seu maior e mais ambicioso projeto, que o acompanharia até 1940: o projeto das *Passagens*. Nele, tentaria fazer uma história do século XIX a partir de Paris e, mais especificamente, tendo no seu centro esse fenômeno arquitetônico das passagens comerciais. Tal projeto nunca foi concluído.

O ano de 1928 abriu-se para Benjamin de modo auspicioso: foram publicados dois livros dele, *Rua de mão única* e seu longo ensaio sobre o drama barroco alemão. Mas a falta de perspectivas concretas de trabalho fez com que cedesse aos convites de Scholem para ir à Palestina. Ele aceitou uma verba enviada pela Universidade Hebraica de Jerusalém (cerca de 3,6 mil marcos; ao redor de seiscentos euros hoje), a mando de seu primeiro reitor, Jehuda Leon Magnes. Essa verba deveria financiar seus estudos de hebraico, preparatórios para a emigração – que na verdade nunca se concretizou.

Na carta que Benjamin enviou a Scholem em janeiro de 1930, mais uma vez postergando sua ida à Palestina, escrevendo sugestivamente em francês a um amigo com quem de resto só se correspondia em alemão, ele afirma que seu desejo é o de "ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã".13 Para tanto, ele teria que refundar a crítica como gênero. De certo modo boa parte do trabalho de Benjamin nesse período convergiu para tal fim. Mas apenas cerca de trinta a quarenta anos após a sua morte é que ele foi reconhecido como esse crítico número um.

Nesse mesmo ano de 1930, Benjamin aproximou-se de Brecht (que ele conhecera através de Lacis em maio de 1929) e planejou editar com ele uma revista que se chamaria *Krisis und Kritik* [*Crise e crítica*]: novo plano que nunca saiu do papel. Entre novembro de 1929 e janeiro do ano seguinte, Benjamin viveu com Asja Lacis em Berlim, cidade onde ele morava com sua esposa Dora, residindo ainda na casa de seus pais, a mansão na Delbrückstrasse, nº 23, em Grünewald, que fora construída por sua família em 1912. Em 1930 ocorreu o divórcio do casal, que custou a Benjamin uma condenação penal a pagar uma altíssima indenização à sua ex-esposa. Nesse mesmo ano sua mãe morreu. Foi apenas com esta morte que Benjamin pôde, aos 38 anos, se "emancipar" de sua família. Em uma carta a Scholem, ele se lamentou: "Não é fácil encontrar-se na soleira dos quarenta sem posses e colocação, casa e patrimônio".14

Benjamin, nos anos 1930-31, fez uso várias vezes de haxixe. Essa prática deu-se no contexto de experimentos semelhantes feitos pelos surrealistas. Ele, algumas vezes na companhia de Bloch, fazia anotações e era acompanhado por dois médicos durante essas experiências e caminhadas pelo "paraíso artificial", lembrando a expressão de Baudelaire de 1860. Benjamin em 1932 ainda planejava publicar um livro a partir desses protocolos: outro projeto que se desfez no ar.15

No final de 1930, Benjamin encontrou um pouco de paz após mudar-se para um pequeno apartamento em Wilmersdorf, Berlim: a última vez que ainda pôde se ver rodeado pelos seus cerca de 2 mil livros. Em 1931, publicou seu belo texto "Desempacotando minha biblioteca", uma profunda reflexão sobre livros e o colecionismo. Mas essa paz durou pouco. Em maio e junho desse ano, encontrava-se deprimido e expressava cada vez mais o desejo de por fim à sua vida. Em agosto, em meio a uma profunda depressão, escreveu um texto intitulado "Diário de 7 de agosto de 1931 até o dia da morte". Esse diário foi apenas até 16 de agosto. Mas sua primeira frase é desencorajadora: "Este diário não promete ser muito grande". Como antídoto à depressão, em grande parte provocada pela desilusão sobre a situação política e por sua vida privada, ele se ocupou em fazer uma coletânea de cartas de autores alemães, tentando assim mostrar uma espécie de outra tradição do pensamento alemão que não a que estava a ponto de desaguar em um tipo mortífero de nacionalismo. Essa coletânea de cartas, denominada de *Deutsche Menschen* [*Pessoas alemãs*], foi publicada em 1936 na Suíça sob o pseudônimo de Detlef Holz. Entre 1931 e 1932 essas cartas selecionadas – de autores como Goethe, Kant, Büchner, Hölderlin, F. Schlegel, Baader – foram publicadas no *Frankfurter Zeitung*.

Em 1931 Benjamin escreveu também seu "Pequena história da fotografia", que ele concebia já como parte de seu trabalho sobre as passagens. Sua análise do fim da arte aurática, iniciada aí, ele desenvolveria nos anos seguintes.

Outro texto que nasceu em meio à sua crise existencial foi o autobiográfico *Berliner Chronik* [*Crônica berlinense*], assim como sua versão retrabalhada: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [*Infância em Berlim por volta de 1900*]. Eles foram compostos em 1932: o primeiro durante uma estada em Ibiza, para onde viajara com Felix Noeggerath e onde morou com os amigos Jean Selz e sua esposa; o segundo em parte na Toscana e após seu retorno a Berlim. Em julho, no Hôtel du Petit Parc, em Nice, Benjamin planejou seu suicídio, tendo

inclusive feito um testamento e escrito várias cartas de despedida.

O ano de 1933 foi marcado pelo definitivo exílio de Benjamin, já que suas estadas no sul da Europa, em grande parte motivadas até então não apenas pela beleza dos lugares, mas pelo fato de estes terem uma vida mais em conta do que na Alemanha, agora, após a subida dos nazistas ao poder, haviam passado a ser um meio de salvar a sua pele. Entre 27 e 28 de fevereiro, ocorreu o incêndio do Reichstag. No dia 28, Benjamin escreveu: "Existem lugares nos quais eu posso ganhar um mínimo, e outros nos quais eu posso viver de um mínimo, mas nem um único no qual as duas condições se encontram". Agora aquele local que servia para gerar esse mínimo, a Alemanha, estava fechado a ele. No dia 17 de março – incentivado aqui por Gretel Karplus, sua amiga e futura esposa de Adorno –, partiu para o exílio. Após uma breve passagem por Paris, entre abril e setembro, morou em Ibiza novamente, retornando a Paris ao final dessa estada gravemente doente de malária. Nesse ano, Benjamin escreveu dois textos fundamentais sobre a questão da mimese e da semelhança: "Doutrina das semelhanças" e "Sobre a faculdade mimética". Ele escreveu também um pequeno texto, que funciona como uma teoria do romance (claramente inspirada por Lukács): "À lareira" e "Experiência e pobreza", texto no qual desenvolve de modo crítico a ideia romântica de um fim da comunidade.

Benjamin conseguiu então estabelecer contato com o Instituto de Pesquisas Sociais16, agora também no exílio. Ele se encontrou esporadicamente com Max Horkheimer em Paris entre outubro de 1933 e maio do ano seguinte. Horkheimer e Friedrich Pollack, como comenta Scholem, decerto incentivados por Adorno, concederam um auxílio regular a Benjamin da parte do Instituto. A partir da primavera de 1934, ele passou a receber quinhentos francos (cerca de trezentos euros hoje) por mês. Foi sua grande salvação na situação desesperadora em que se encontrava.

Entre 1934 e 1935, Benjamin seguiu submetido a graves problemas financeiros. Para sobreviver, passou alguns meses com sua ex-esposa Dora, em San Remo, onde ela abrira uma pensão, assim como visitou Brecht em seu exílio dinamarquês em Skovsbostrand, Svendborg. Em Paris, ele se reaproximara de sua irmã Dora, também vivendo naquela cidade, e se hospedou frequentemente com ela. Em 1935 ele escreveu, apesar disso, ensaios de grande envergadura e repercussão: "Paris, a capital do século XIX", primeira versão de seu ensaio sobre as passagens, seu artigo sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica,

assim como o menos conhecido, mas não menos importante, ensaio sobre "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker" ["Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador"].

Entre abril e junho de 1936, Benjamin escreveu seu famoso ensaio sobre "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". Esse ensaio dedica-se a uma reflexão sobre o fim da experiência, que por sua vez estaria na origem da crise da grande narrativa, diagnosticada como estando "em vias de extinção".17

Em 1937 e no ano seguinte, Benjamin continuou trabalhando no seu ensaio sobre Baudelaire, uma espécie de célula-mater do trabalho sobre as passagens. Em novembro de 1937, tentou obter a cidadania francesa, com apoio de personalidades como Paul Valéry, mas sem sucesso. Em 1938, concluiu o texto "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", que após sofrer muitas críticas da parte de Adorno foi profundamente reelaborado no texto "Sobre alguns temas em Baudelaire", de 1939. Em 1938, Benjamin encontrou-se regularmente com Bataille e Pierre Klossowski. Este traduzira seu artigo sobre a obra de arte para publicação na *Zeitschrift für Sozialforschung*. Já Bataille, que foi bibliotecário na Bibliothèque Nationale entre 1922 e 1942, receberia de Benjamin antes de sua fuga de Paris em 1940 os manuscritos de seu trabalho sobre as passagens. Durante esse período parisiense de exílio, Benjamin também encontrou em algumas ocasiões Hannah Arendt, que deve ser lembrada como uma das primeiras a reconhecer o valor da sua obra.

O pacto de não agressão entre Hitler e Stálin de 23 de agosto de 1939 teve um efeito devastador sobre Benjamin. Esse descontentamento com a política se condensou no seu último texto, "Sobre o conceito da História", de 1940, que pode ser considerado um dos documentos intelectuais mais impactantes sobre a vida dilacerada no século XX. Trata-se de uma reflexão crítica sobre história e política.

Em 1939, Benjamin tentou obter um visto para os Estados Unidos. Com o início da guerra em 1o de setembro, no dia 15 do mesmo mês ele foi enviado a um campo de trabalho em Nevers, na qualidade de alemão. Sua amiga Adrienne Monnier conseguiu libertá-lo em meados de novembro. A irmã tentou convencê-lo, sem sucesso, a emigrar para Londres. Graças à intervenção de Adorno, em meados de julho de 1940, Benjamin finalmente conseguiu um visto para os Estados Unidos. Mas ele não obteve um visto para sair da França. O final da história é conhecido e se tornou uma espécie de marca que paira sobre Benjamin e sua obra. Do ponto de

vista daquele que se encontra após *o fato*, ou seja, o suicídio de Benjamin, esse evento tinge toda a sua vida. A verdade é que o suicídio, cometido em Portbou, após Benjamin ter sido impedido de sair da França, é mesmo paradigmático. Foi realizado por um intelectual que de certa forma era um dos últimos grandes pensadores de uma tradição que foi condenada a seu fim com o nazismo.

---

1 Werner Fuld, *Walter Benjamin zwischen den Stühlen*. Munique-Viena: Hanser, 1979, p. 23.

2 Id., p. 38.

3 Willem van Reijen e Herman van Doorn, *Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins*. Eine Chronik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, p. 22, 25.

4 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, org. por Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, vol. I: 1910-1918, 1995, p. 71.

5 Benjamin, 1995, op. cit., p. 143.

6 Walter Benjamin, *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, org. W. Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 158.

7 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trad. pref. e notas M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1993.

8 Com relação a este ensaio, cf. G. Agamben, *Estado de exceção*, trad. I. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004; assim como o meu artigo "Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético" em M. Seligmann-Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2a ed., revista e ampliada, 2007, p. 213-238.

9 Reijen e Doorn, 2001, op. cit., p. 70.

10 Reijen e Doorn, 2001, op. cit., p. 71.

11 Bernd Witte, *Walter Benjamin. Une biographie*, éd. française revue et augmentée, trad. A. Bernold. Paris: Éditions du Cerf, 1988, p. 81.

12 Gershom Scholem, *Histoire d'une amitié*, trad. P. Kessler. Paris: Calmann-Lévy, 1981, p. 143.

13 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, org. por Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, vol., III, p. 502.

14 Benjamin, 1997, op. cit., p. 530.

15 Scholem, 1981, op. cit., p. 199.

16 O Instituto de Pesquisas Sociais foi fundado em 1923. Entre 1924 e 1927, foi dirigido pelo economista Carl Grünberg e desenvolveu seus trabalhos sob a égide de um marxismo ortodoxo – ainda que independente do Partido Comunista –, com ênfase economicista, centrando-se no movimento operário e em outras pesquisas de história empírica. Após a gestão de Friedrich Pollock como diretor, Max Horkheimer assumiu esse posto, imprimiu a marca de seu trabalho em filosofia e levou adiante a tentativa de aproximar o marxismo hegeliano das contribuições da psicanálise. Após a tomada do poder pelos nazistas, em 30 de janeiro de 1933, o Instituto teve de emigrar. Ainda em 1933, publicou-se em Paris o primeiro número editado fora da Alemanha da *Zeitschrift für Sozialforschung* (*Revista de Pesquisas Sociais*, órgão de divulgação dos trabalhos do Instituto), que passou a

dar um sentido de unidade ao grupo de intelectuais exilados. A revista seria publicada naquela cidade até 1940, quando mais uma vez o Instituto precisou fugir dos nazistas, indo para os Estados Unidos.

17 Walter Benjamin, *Obras escolhidas*, *v. I, Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197.

PREFÁCIO
A "SEGUNDA TÉCNICA" EM WALTER BENJAMIN:

O cinema e o novo mito da caverna

Márcio Seligmann-Silva

Em 21 de outubro de 1935, Walter Benjamin enviou uma carta a seu amigo de infância Alfred Cohn com a seguinte afirmação: "Escrevi a primeira teoria da arte do materialismo que merece esse nome".18 Em outra carta, de março de 1936, desta vez dirigida a Margarete Steffin, uma atriz que ele conhecera por intermédio de Brecht, ele reafirmou essa ideia: "Do ponto de vista da dialética materialista, não vejo nenhum reparo ao meu método".19 Esta obra foi sem dúvida um dos trabalhos ao qual Benjamin mais se dedicou e também um dos que ele mais apreciou de sua produção dos anos 1930. Ele se empenhou, com todos os meios que estavam ao seu alcance, para assegurar a publicação não censurada de "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (indo, sem sucesso, contra fortes pressões de Max Horkheimer, diretor do Instituto de Pesquisas Sociais e editor de sua revista, e de Theodor Adorno, seu amigo e colega no Instituto), como também procurou divulgá-la em russo e em inglês, para além da versão francesa, a única que ele pôde ver publicada. Seu envolvimento direto com este ensaio iniciou-se em 1935 (quando escreveu a primeira versão do texto) e manteve-se até ao menos março de 1940, como lemos nas suas notas e adendos ao ensaio. Este trabalho é talvez o que foi e até hoje é o mais lido dentre suas obras, sendo também o mais influente. Ele marcou de modo definitivo a reflexão sobre as artes no século XX e contribuiu decisivamente para a criação de novas disciplinas, como a midialogia e os estudos culturais.

Seu estilo ao modo de teses – estilo que Benjamin retomaria cerca de cinco anos mais tarde, ao escrever suas não menos famosas teses sobre o conceito de história – nasceu de um sentimento de urgência. Benjamin via em sua teoria da arte uma resposta aos terríveis fatos políticos de que era contemporâneo: a ascensão do nazifascismo, os desdobramentos da sociedade capitalista com suas crises e a guerra iminente. Este ensaio sobre a obra de arte deve ser entendido também como uma parte fundamental do grande projeto benjaminiano sobre as passagens de Paris que ele levou a cabo – com algumas interrupções – desde 1927 até a sua morte.20 Esse projeto sobre Paris visava uma espécie de elaboração do século XIX, um

despertar de suas fantasmagorias. Ele parte de um estudo das galerias comerciais de Paris (as passagens, formações técnico-arquitetônicas em ferro do século XIX) para se aprofundar em uma análise de todo o século XIX. Como parte desse projeto, cabia estudar os novos meios de composição, reprodução e divulgação das artes, em que os avanços da técnica se faziam perceber de modo claro. Em Benjamin, o estudo da estética confundia-se com uma análise social e uma crítica da cultura. Em um fragmento sobre este ensaio, Benjamin anotou algo que indica essa pertença ao projeto das passagens: "O trabalho não vê de modo algum como sua tarefa o fornecimento de prolegômenos à história da arte. Ele esforça-se, principalmente, muito mais em nivelar o caminho para a crítica do conceito de arte a nós transmitido pelo século XIX."21 Esse conceito herdado do século XIX seria místico, mágico e abstrato, eivado de um caráter enganoso e "ideológico", como escreve Benjamin no mesmo fragmento. Ele estava preocupado em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinados pelas aceleradas mudanças técnicas, já que, para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise da técnica. A técnica, para ele, sempre determina nossos modos de percepção. Daí por que devemos reconhecer uma articulação profunda e até mesmo lógica deste ensaio sobre a obra de arte e seu projeto sobre as passagens de Paris.

Se para o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, em meados do século XVIII, a teoria da percepção (*aisthesis* em grego) poderia ser elaborada de modo muito mais profícuo a partir do estudo da recepção de obras de arte (concepção que está na origem da teoria estética moderna), para Benjamin, na primeira metade do século XX, com o triunfo das grandes cidades, do fotojornalismo, das vanguardas, da fotografia, do cinema e do rádio, uma reflexão sobre a sociedade moderna dependia de uma teoria da técnica e de sua aplicação nas artes. As artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da técnica. Benjamin nunca perde de vista a concepção grega das artes como *tékhné*, ou seja, como vemos no mito prometeico, uma tentativa, sempre ambígua, de "restituir" ao ser humano uma totalidade. A teoria da percepção e a teoria estética são reelaboradas por Benjamin a partir de uma filosofia da arte que traz em seu âmago mesmo o conceito de técnica. Tendo a técnica agora um lugar tão privilegiado na teoria estética, esta última passa a ser pensada intensamente do ponto de vista de uma teoria social. Como o primeiro e o último capítulos deste ensaio de Benjamin deixam claro, não se pode pensar as artes e a estética sem se levar em conta a política.

No contexto do projeto sobre as passagens, Benjamin já fizera várias incursões sobre temas afins a este trabalho sobre a obra de arte. Mas já antes desse projeto, em 1924, ele publicara na revista *G* uma tradução do ensaio de Tristan Tzara – o poeta romeno que participou da fundação do movimento dadaísta de Zurique em 1916 – sobre as fotografias sem câmera de Man Ray. As ideias de Benjamin sobre as artes só podem ser compreendidas no contexto das vanguardas. No seu artigo "Pequena história da fotografia", de 1931, Benjamin já se mostra como parte do círculo de teóricos e especialistas em imagens técnicas, que englobava também László Moholy-Nagy, grande professor da Bauhaus, teórico e prático da fotografia sem câmera.22 Infelizmente a recepção deste ensaio de Benjamin muitas vezes o retira desse interessante contexto do debate vanguardista sobre a arte, no qual, sobretudo nos anos 1920 e 1930, imperava um otimismo com relação ao potencial revolucionário das artes. Moholy-Nagy, em ensaios como "Produção – reprodução" (publicado em 1922 na revista *De Stijl*) ou em seu texto "Fotograma", de 1926, já apresentava algumas das ideias que depois Benjamin desenvolveria, embora, é verdade, a seu modo. Por exemplo, Moholy-Nagy discutia a fotografia como um meio que não apenas se afirmava a partir da reprodução, mas que também tinha uma performance produtiva, ou ainda, segundo ele, os fotogramas de Man Ray tinham por objetivo "compreender o enigmático, sinistro (*Unheimlich*), não cotidiano do cotidiano, criar uma aura para o habitual, trazer à consciência o invisível (metafísico, oculto) daquilo que parecia desapercebido".23 Essa tese, para além de introduzir o conceito de aura, deixa entrever o conceito de "inconsciente ótico" de Benjamin.

Outra importante referência que influenciou de modo decisivo a visão de arte de Benjamin foi o seu amigo e jornalista Siegfried Kracauer. Seu ensaio "O ornamento da massa", de 1927, ou, ainda, o seu "O culto da dispersão", do ano anterior, realizam uma análise da moderna "cultura do corpo" e das "fábricas americanas de dispersão" que adiantam os estudos benjaminianos sobre a arte moderna, nos quais ele a associava a uma recepção dispersa e distraída (apesar de em Benjamin não percebermos mais o tom condenatório de Kracauer). Como Kracauer ainda nota, essa massa organizada é a mesma que vem das fábricas e dos escritórios. O elemento eminentemente ótico do modo de pensar e escrever de Kracauer, que também nesse ponto o unia a Benjamin, fica evidente nos textos de descrição e reflexão sobre a cidade, nos quais vemos como é possível filosofar a partir do gesto do andarilho ou do *flâneur*. As suas "Observações de Paris", de 1926, marcaram definitivamente os *Diários de Moscou* de

Benjamin, escritos no ano seguinte. Também outro trabalho de Kracauer, a saber, seu ensaio sobre a fotografia, de 1927, veio a influenciar Benjamin (inclusive a sua teoria da propaganda). Nele lemos uma descrição da sociedade que se protege de si mesma – e da morte – por meio de uma avalanche de imagens.

As tentativas de opor, na teoria das artes, a reprodução à produção eram na verdade um tema clássico. Desde a Antiguidade e, com mais ímpeto, a partir do Renascimento e até o século XVIII, discutia-se muito se as obras e os artistas deveriam imitar e reproduzir a natureza e as obras de arte "clássicas", ou, ao contrário, se deveriam buscar uma obra distinta, ela mesma digna de ser imitada. Sob o signo da assim chamada "querela dos antigos e dos modernos", esse tema foi debatido a partir do século XVII por autores como Charles Perrault e, depois, por Johann Joachim Winckelmann. Discutia-se a capacidade de os modernos conseguirem se tornar eles mesmos melhores ou ao menos dignos de serem copiados. Winckelmann fornece, no seu texto programaticamente denominado de *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, a formulação que se tornou emblemática nesse debate: "O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos".24

Com a técnica fotográfica, no entanto, a arte como reprodução passou a ser pensada, com Benjamin, de um modo inteiramente diverso, não mais enquanto re-produção de um objeto ou tema, mas sim enquanto produção da própria obra. Para ele, o fundamental é que a fotografia é intrinsecamente reprodutível, dispensa "modelos" anteriores e permite dar adeus ao passado. Isso implicou um abalo na tradição, um rompimento com ela, lançando, portanto, a modernidade em um outro paradigma, onde o que conta não é mais imitar (a natureza ou os grandes modelos) ou ser original, mas sim o fato de não existir mais uma identidade única, fechada, da obra, do seu produtor e daquilo que eventualmente ela venha a representar.

Detlev Schöttker, comentando as possíveis influências que atuaram sobre o conceito de reprodução de Benjamin, recorda que na revista *Literarische Welt* [*Mundo literário*], para a qual Benjamin contribuía regularmente, foi publicado em 31 de julho de 1931 (no mesmo número em que apareceu o pequeno texto de Benjamin "Desempacotando minha biblioteca") um debate entre o editor Willy Haas e o pintor Fritz Pollak. Enquanto este último condenava as reproduções, o outro as defendia. Haas sustentava a opinião segundo a qual na nossa era o conceito de "original" perdeu seu sentido social. Nos termos de sua "função social", para Haas

as reproduções seriam mais originais do que os originais que estão nos museus.25 Esse ponto de vista de Haas não deixa de lembrar, por outro lado, um debate de mais de cem anos antes, levado a cabo pelos românticos de Iena, bem conhecidos de Benjamin, quando esses autores (sobretudo os irmãos Schlegel e Novalis) defendiam uma reversão crítica da ideia de original em favor das cópias. Essa concepção se desenvolveu sobretudo no contexto da teoria romântica da tradução. August W. Schlegel defendia uma valorização desconstrutora do que normalmente é visto como sendo secundário. No fragmento 110 da revista *Athenäum* ele anotou: "É um gosto sublime sempre preferir as coisas elevadas à segunda potência. Por exemplo, cópias de imitações, julgamentos de resenhas, adendos a acréscimos, comentários a notas". Em vez de os românticos de Iena operarem de modo rígido com a ideia de fidelidade, submetida ao paradigma tradicional da representação, eles preferiam pensar a partir de conceitos como o de oscilar, ironia, parábase, autorreflexão, desdobramento, dissimulação, alegoria e mesmo de tradução como operadores para se pensar toda a cultura. Não podemos deixar de lado esse universo de ideias ao tratar das teses defendidas por Benjamin em 1936 sobre a reprodução como superação da tradição.

No segundo capítulo deste seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin apresenta uma de suas teses centrais:

> Por volta de 1900 a reprodução técnica tinha atingido um padrão que lhe permitiu não somente tornar a totalidade das obras de arte convencionais em seu objeto, submetendo seus efeitos às mais profundas modificações, mas também conquistar um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.

Lendo essa passagem com os olhos dos habitantes do século XXI, a tentação não é pequena (e creio que devemos ceder a ela) de substituir a data de 1900 pela de 2000 – substituindo também, é claro, as mídias em questão: em vez da fotografia e do cinema, hoje falamos da computação e do universo da web. Também esses dois novos fenômenos permitem uma "repaginação" de toda a história da arte (eles incorporam tudo e ressignificam a tradição e seu status). Além disso, devemos considerar a arte computacional e a web como fenômenos estéticos em si – que incidem sobre a história da arte e da técnica. Sem dúvida, é por reflexões como essa que este ensaio de Benjamin continua absolutamente *atual*. Benjamin nos ensina a ler a história do ponto de vista da técnica e de sua determinação sobre nosso modo de ver e

perceber o mundo.

Pouco antes dessa passagem citada anteriormente, Benjamin formulara o seguinte sobre os novos aparatos de captação do mundo: “Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala”. Nesse passo Benjamin não está fazendo outra coisa que atualizar para sua época uma teoria das mídias, tal como Lessing, em 1766, em seu *Laocoonte*, havia feito, segundo os padrões de sua época. Lessing tentara pensar a especificidade de cada arte e, para tanto, teve que fazer uma reflexão sobre a relação de cada modalidade artística com os sentidos de nosso aparelho perceptório.26

Benjamin estabelece uma nova reflexão acerca dessa relação entre as artes e o corpo para o homem do século XX. Desse modo, ele nos apresenta como proceder para (nos) pensarmos diante da revolução midiática que nos é contemporânea. A situação de abalo da tradição que ele descreve só fez se agravar com o tempo nos cerca de 75 anos que nos separam de seu ensaio. Assim, Benjamin tece, no capítulo III, uma relação entre a reprodução técnica e a superação do elemento único da obra. Diante da obra/reprodução não cabe mais falar de sua autenticidade. A era da reprodutibilidade nos joga abruptamente no tempo após a era do testemunho histórico que antes era garantido pela própria materialidade das obras de arte e seu desgaste pelo tempo. Talvez seja por conta desse mesmo fato que, podemos pensar hoje, tanto se falou e se fala atualmente no testemunho. O século XX, como um século de catástrofes, guerras e genocídios, exigiu o testemunho, mas também revelou seus limites. Paradoxalmente, nas últimas duas décadas é a fotografia analógica que tem servido como um dos modelos do testemunho histórico: pois de um modo geral temos a impressão de que a era digital, com mais razão ainda do que a da fotografia e do filme, bloqueia qualquer relação com o evento inscrito na escrita eletrônica dos pixels. Mas vale a pena retomar o texto de Benjamin nesse ponto: ele nos mostra como a era das imagens reproduzidas e reprodutíveis já traz em si essa ideia de abalo do “testemunho histórico” (*geschichtliche Zeugenschaft*). Temos de lembrar que *zeugen*, de onde deriva *testemunhar* em alemão, remete a gerar, procriar, reproduzir, ser pai. Se entramos, com a reprodução técnica, em uma era sem reprodução no sentido de gerar, é também porque geramos sem a fecundação ao produzirmos robôs ou clones. Para Benjamin, o “abalo da tradição”, provocado pela reprodução técnica, não é nada senão “o outro lado da crise e da renovação

atuais da humanidade". E essa crise não deixou de se aprofundar.

No capítulo IV – recorrendo a autores da escola de Viena, Alois Riegl e Franz Wickhoff –, Benjamin analisa as mudanças no nosso aparelho perceptivo ligadas às mudanças na técnica. Ele estabelece uma relação entre o aperfeiçoamento da técnica da reprodução e o surgimento das massas: ambos os fenômenos se opõem à ideia de distância. Benjamin introduz nesse capítulo o conceito de aura, para identificar a era pós-aurática como aquela na qual não existe mais lugar para a distância e a unicidade com relação aos fenômenos da arte. A singularidade das obras, ele afirma no capítulo seguinte, era um resultado de seu pertencimento a uma tradição.

No capítulo VI, Benjamin desdobra essa ideia ao opor o *valor de culto*, ligado ao ritual, ao *valor de exposição*, que só faz aumentar com a reprodutibilidade. Ele vê um processo que teria ido da pura magia da arte feita nas cavernas (que só posteriormente foi reconhecida como arte) ao *fim da arte*, que ele vê anunciado na reprodutibilidade técnica e na escalada do valor de exposição. Nesse ponto, Benjamin introduz uma importantíssima reflexão sobre a relação entre a arte, a técnica e o jogo. Essa passagem encontra-se apenas na versão francesa e na segunda versão alemã deste ensaio, versão esta que está na base da tradução que aqui apresentamos.27 Na primeira versão do ensaio, Benjamin faz uma teoria da técnica moderna como uma "segunda natureza". Com as guerras e crises econômicas, essa segunda natureza necessita também, como a primeira, ser dominada. O cinema é visto aí, para Benjamin, como um meio de aproximação e domínio dessa técnica transformada em segunda natureza: "Fazer da monstruosa aparelhagem técnica de nossos tempos o objeto da enervação humana – é esta a tarefa histórica em cujo serviço o cinema tem seu verdadeiro sentido". No cinema, a humanidade pode também testar novas modalidades de convívio intra-humano e com a natureza e, dessa forma, ensaiar – ludicamente – seu futuro.

Na segunda versão, porém, Benjamin fala de uma técnica emancipada que seria uma "segunda técnica". A primeira técnica tinha o ser humano em seu centro e tinha como sua imagem paroxística o próprio *sacrifício humano*; já a segunda técnica tende a dispensar o ser humano do trabalho. A segunda técnica baseia-se na repetição lúdica e teria sua origem no *jogo*, visto por Benjamin como primeira modalidade de tomada *de distância* da natureza. Essa segunda técnica não visa um domínio da natureza, mas sim *jogar* com ela. O jogo aproxima, mas

mantém a distância. A primeira técnica seria mais séria e a segunda, lúdica: a obra de arte estaria no meio, oscilando entre a primeira e a segunda técnicas. O cinema, por ser uma arte eminentemente dependente da técnica, estaria mais próximo dessa segunda técnica e atuaria justamente no treino em direção a essa segunda técnica emancipadora. Em uma importante nota de rodapé, que não consta nas demais versões alemãs do ensaio, Benjamin trata da relação dessa segunda técnica com as revoluções e utopias. Aqui ele apresenta o conceito fundamental de *Spielraum*, campo de ação mas também *espaço de jogo*: "Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação aumentar de uma vez para além de todas as proporções". Benjamin afirma também que diante dessa segunda técnica "as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções". Essa ideia ainda parece constar como mote para as obras de arte produzidas em nossa era, e isso vale não apenas com relação às ficções científicas. Quase a totalidade das obras de arte hoje explora esses novos espaços de jogo que a técnica nos abre. São incursões sobre o novo sentido da vida – e da biopolítica – na era da síntese técnica. Elas colocam questões a nós, humanos, habitantes da era da crise das fronteiras (geográficas, biológicas e outras mais), da mobilidade incessante, da ansiedade, do fim do trabalho – esse definidor de nossa humanidade por tantos séculos. Para Benjamin, sobretudo o cinema já trazia em si a semente de uma era pós-divisão de trabalho, uma vez que, segundo ele acreditava, nessa arte trabalho intelectual e manual têm a sua diferença liquidada. Com essa liquidação Benjamin também se permite vislumbrar no cinema o que denomina de "formação politécnica da humanidade".28 Ou seja, diferentemente da maioria dos críticos da sociedade, Benjamin procura manter nesse ensaio uma visão positiva dos avanços da técnica. (Essa teoria da segunda técnica, ainda que sem a utilização desses termos, foi desenvolvida de modo cabal pelos últimos textos de Vilém Flusser, sobretudo em seu livro de 1985, *O universo das imagens técnicas*.)

O capítulo VII faz uma teoria da fotografia, sobretudo inspirada nas consagradas fotos de Atget da cidade de Paris. Essas fotos urbanas, esvaziadas de figuras humanas, surgem, comenta Benjamin, como o *local de um crime*. As fotos ganham assim o significado de provas, de conjunto de *indícios*, no *processo* histórico. Cabe ao crítico da cultura *legendar* essas imagens, dando a elas seu sentido político. O capítulo VIII faz uma rápida história das técnicas de reprodução, retomando o tema, clássico na crítica estética alemã, da relação entre a arte grega e

os valores eternos – ideia essa que foi pela primeira vez formulada de modo acabado por Schiller em seu ensaio "Sobre a poesia inocente e a sentimental", de 1795. Em oposição a esses valores eternos, o cinema se apresenta como obra calcada na sua reprodutibilidade e como eminentemente perfectível. O capítulo IX apresenta as idiossincrasias e desafios da teoria do filme, que superam de longe as questões aportadas à teoria da arte pela fotografia.

Do capítulo X ao XVII, Benjamin realiza uma teoria do filme que, antes de mais nada, deve ser lida como uma verdadeira reviravolta nos hábitos de se fazer teoria da arte. Ele mescla de modo original e preciso intuições advindas de uma teoria da recepção do filme com uma teoria do público, da massa e, sobretudo, da técnica e de seu papel revolucionário. Essa segunda versão do ensaio, sendo a mais radical do ponto de vista político e da teoria da técnica, deixa clara a intenção do trabalho expressa no primeiro capítulo (que, de resto, foi inteiramente censurado da versão francesa publicada pelo Instituto de Pesquisas Sociais) de fazer uma teoria revolucionária da arte:

> Os novos conceitos que a seguir introduziremos na teoria da arte diferenciam-se dos mais correntes por serem completamente inutilizáveis para os fins do fascismo. Ao contrário, são úteis para a formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte.

Essa proposta, que culmina no último capítulo deste ensaio com a famosa exigência, da parte de Benjamin (inspirado em Brecht), de uma politização da arte, é elaborada na forma de uma teoria do cinema como técnica que nos ensina e treina a lidar com os choques e aparelhos que dominam nosso cotidiano. Ao estudar a relação do ator com a câmera como exercício de conquista de sua humanidade, ao tratar do cinema como um meio de testar nossas capacidades que nos ensina a sobreviver em uma sociedade que exige sempre cada vez mais de seus membros, Benjamin projeta no cinema uma capacidade catártica positiva de libertação. É como se o cinema fosse uma arte sui generis, mais próxima da segunda técnica e apta a nos treinar contra a primeira técnica:

> Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo.

Essa arte, o cinema, é antípoda da aura. Ela é calcada na reprodução e nela não existe o "aqui e agora", que marca o evento aurático. Se, para Benjamin, não é possível copiar a aura, o cinema é todo ele cópia e, portanto, antiaurático por excelência. A aura é o fenômeno máximo que Benjamin deduz de toda a tradição da arte anterior ao capitalismo avançado para, a partir dele e contra ele, teorizar a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Neste e em outros ensaios, como em seu "Sobre alguns temas em Baudelaire", o choque é revelado como característica da arte moderna. O fenômeno negativo, no avesso do qual se inscreve a arte da era dos choques, seria a aura. É interessante recordar que no século XVIII, em autores como Moses Mendelssohn, G.E. Lessing e Kant, o fenômeno negativo que era tomado como o oposto do que se considerava a arte então era o "asqueroso" (*Ekel*). Afirmava-se então também que o que provoca o asco nunca pode ser imitado e que o asqueroso, quando surge na arte, seria uma aparição direta da natureza. Já para Benjamin, de certo modo, a aura e a arte aurática remetem a uma visão da arte ainda em harmonia com a natureza, como na definição do artista inocente do referido texto de Schiller. Não por acaso os exemplos de aura de Benjamin são tirados de fenômenos naturais (aliás, como os exemplos de sublime dados por Kant): "Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo". O fenômeno da aura é marcado por um distanciamento insuperável que é, ao mesmo tempo, o índice de uma reverência. Daí Benjamin falar da aura como "a aparência única de uma distância, por mais próxima que esteja", afirmando que "o *essencialmente* distante é o inaproximável" (o que nos faz lembrar do conceito de "sagrado"). Ele descreveu posteriormente, no contexto de seu trabalho sobre Baudelaire, a aura como a transposição para a esfera da natureza de um fenômeno que se dá entre as pessoas na sociedade. Como lemos em um fragmento do *Parque central* (1938/39): "Derivação da aura como projeção de uma experiência social entre pessoas na natureza: o olhar é devolvido".29 A arte aurática, que se ligava à falsa aparência, dá lugar à arte calcada na reprodução e aliada à segunda técnica. Como lemos na importante terceira nota do capítulo XI (e que só consta desta segunda versão que agora publicamos): "No filme o momento da aparência deu lugar ao momento do jogo, que se liga à segunda técnica".

No capítulo XII, Benjamin trata da força do cinema como meio de comunicação com a massa e do controle do cinema sob o signo do capitalismo. Esse controle cerceia seus potenciais

revolucionários. O fascismo estabelece o culto do público, que cria a massa corrompida no lugar da consciência de classe do proletariado, enquanto, por sua vez, o culto das estrelas de cinema expressa seu caráter de mercadoria. Em uma longa nota, exclusiva da segunda versão, Benjamin desenvolve a oposição entre a teoria das massas (de autores como Le Bon) e a teoria da consciência do proletariado. Nessa nota, encontramos não apenas elementos da teoria marxista (inspirada em Lukács) da consciência do proletariado, como também passagens explicitamente freudianas (que estão próximas ao ensaio de Freud sobre a *Psicologia das massas e análise do eu*, de 1921): "As manifestações da massa compacta trazem consigo sempre um traço de pânico – estejam expressando o entusiasmo com a guerra, o antissemitismo ou o impulso de autopreservação".

O capítulo XIII introduz o importantíssimo e atual tema do fim da diferença entre o autor e o público das obras: na era digital, na qual todos são fotógrafos e capazes de fazer filmes, essa distinção se tornou ainda mais desprezível. Benjamin também estabelece uma relação entre essa constelação e uma nova relação com o trabalho, que se deixa entrever com base no cinema: novamente, estamos diante de uma teoria do cinema como agente da segunda técnica.

O capítulo seguinte aprofunda a teoria da técnica cinematográfica. Retomando uma ideia desenvolvida na última nota do capítulo XI, segundo a qual "na mimese dormitam, dobradas estreitamente uma sobre a outra, como os cotilédones de um broto, os dois lados da arte: aparência e jogo", Benjamin afirma agora que no cinema a "natureza ilusória é uma natureza de segundo grau", obtida por meio do corte. A realidade livre dos aparelhos aparece agora, segundo Benjamin, apenas por meio do próprio aparelho. Daí ele fazer sua famosa – e malcompreendida – afirmação: "A visão da efetividade imediata tornou-se a flor azul no país da técnica". A flor azul é uma metáfora romântica para a totalidade, o absoluto como fusão com a natureza, fim da tristeza do estar no mundo. Novalis, no romance intitulado *Heinrich von Ofterdingen* – que ele deixou em forma de fragmento, quando de sua morte em 1801, apenas com 29 anos de idade –, apresenta a imagem da *flor azul* de modo extremamente significativo. Esse romance contém em sua cena inicial uma espécie de devaneio que leva Heinrich ao mundo da flor azul. Nesse estado, ele pensa consigo: "O que despertou em mim uma ânsia inominável não são os tesouros; estou longe de toda cobiça: mas eu desejo vislumbrar a flor azul. Ela permanece o tempo todo em meu pensamento e eu não consigo poetar ou pensar em outra coisa".

Nesse estado, o protagonista entra em um mundo onírico que o faz lembrar de um passado no qual "animais e árvores e rochas conversavam com os homens". Benjamin traduz esse sonho romântico para a era das imagens técnicas: nela, a flor azul nasce do aparelho. Não há mais mimese da natureza como mera aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza. O bisturi, que Benjamin compara à câmera, penetra na realidade mais fundo do que a pintura, que ficava apenas no âmbito da (bela) aparência, como um curandeiro que não toca seus pacientes (mantendo a distância "aurática"). Hoje, na era dos pixels e das imagens eletrônicas, vemos esse fenômeno da flor azul como fruto da técnica intensificar-se. O mundo onde os humanos e a natureza falam pode ser visto no cinema de um modo bem distinto de como aparecia no sonho de Heinrich von Ofterdingen. Resta também saber, como na época de Benjamin, que tipo de frutos teremos a partir dessas flores. Cabe a nós atuar no sentido de tornar tais frutos emancipadores e não fascistas. Esse tipo de engajamento era esperado da parte de Benjamin ao escrever esse texto em tom de descrição, análise e plano de ação política.

Os últimos capítulos tratam do modo específico como o filme é recebido. A reprodução técnica modifica a relação da massa com a arte. A pintura era caracterizada por uma recepção concentrada e isolada da parte do receptor; já o cinema exige uma recepção coletiva. É verdade que no século XXI, com os inúmeros gadgets que permitem a recepção individual de clipes e filmes, a situação tomou um caminho que Benjamin não podia vislumbrar. Podemos falar de uma recepção coletiva por meio de terminais individualizados. Mas, por outro lado, essa pulverização da tela do cinema em inúmeras telas eletrônicas corresponde ao que Benjamin, no capítulo XVI, afirma quanto à mudança da relação entre as pessoas e as máquinas, determinada pelo filme. O cinema teria libertado o ser humano do cárcere de seu cotidiano e aberto a ele novos mundos via zoom e câmera lenta.

> Então veio o filme e mandou esse calabouço pelos ares com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora nos aventuramos em viagens por entre os seus escombros amplamente espalhados. Sob o close-up dilata-se o espaço; sob a câmera lenta, o movimento.

Esses procedimentos abrem novos universos, até então inconscientes. Creio que podemos ler aqui uma potente e criativa reformulação do mito da caverna platônico. Nesse mito – o qual, desde a invenção do cinema, não podemos deixar de ver como uma encenação "primitiva" de

uma sala de cinema –, Platão vê a humanidade como uma horda de condenados que vive agrilhoada em uma caverna, sendo obrigada a olhar apenas para o muro no seu fundo, onde desfila uma sucessão de sombras. Estaríamos condenados a viver nessa aparência ilusória e a confundi-la com a verdade. Já Benjamin, pelo contrário, vê no projetado – e na segunda técnica representada pelo cinema – um meio de penetrar a "natureza". Em vez de ilusão e aparência, podemos pensar que o cinema nos revela o *real*. Benjamin constata que "torna-se apreensível que a natureza que fala à câmera é outra que não aquela que fala com o olho". Ou seja, à segunda técnica abre-se uma outra natureza, que antes estava inacessível ao homem alienado sob a primeira técnica. Nos fragmentos com variantes da redação da terceira versão, encontramos também a ideia de que a técnica liberada – a segunda – permite uma nova relação não predatória com a natureza.

Para Benjamin, essa natureza revelada pela câmera tem um valor análogo ao do inconsciente, descoberto pela psicanálise. Ela mostra um mundo insuspeito, que estaria como que recalcado sob a aparência. Por outro lado, o cinema também produz imagens que se assemelham à alucinação, aos sonhos e aos delírios psicóticos, o que permite democratizar coletivamente essas experiências. Mickey Mouse surge para Benjamin então como uma tal figura de sonho coletivo. Enquanto uma dessas imagens oníricas, ele permite um tratamento (de choque) contra as mazelas provocadas pela (primeira) técnica. Novamente encontramos um modelo catártico atuando no ensaio de Benjamin. Nos fragmentos preparatórios para a terceira versão do ensaio lemos:

> Duas funções da arte: 1) Familiarizar a humanidade com certas imagens, antes que sejam dados à consciência os fins em cuja perseguição tais imagens são criadas.
>
> 2) Auxiliar tendências sociais, cuja realização no próprio ser humano seria destrutiva, a se concretizarem no mundo das imagens.30

Benjamin acredita numa função terapêutica do filme, que substituiria uma loucura coletiva (simulada) por uma psicose real que nos acossa:

> A tecnicização criou a possibilidade de uma vacinação psíquica contra essas psicoses de massa por meio de certos filmes, nos quais um desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou de alucinações masoquistas pode impedir o seu amadurecimento, tanto natural quanto

perigoso, nas massas.

Essa passagem é também eminentemente freudiana, tanto por seu modo de tratar o riso como uma válvula de escape como ao falar das compensações que a humanidade exige diante das repressões que a cultura tecnicizada traz.

Benjamin, em uma nota que aparece de modo mais extenso na segunda versão, analisa de modo muito apropriado o *elemento ambíguo* dessas aparições grotescas no filme. Ele fala, como em um desdobramento de sua teoria do drama barroco alemão, de uma *ambiguidade do cômico*, que o aproxima e não o opõe à tragédia: "Comédia e terror encontram-se, como revelam as reações de crianças, em proximidade estreita". Como em um contraponto à sua teoria da compensação catártica do filme grotesco, Benjamin fala de seu "obscuro encanto de fogo" e de uma apropriação fascista desse lado obscuro do cinema que permite uma terrível naturalização da violência. Nada mais atual.

Desenvolvendo a sua teoria da recepção das obras, Benjamin estabelece uma passagem de um modo de recepção mais concentrado para um mais distraído. O autor introduz tanto uma teoria da recepção distraída e dispersa como nota a mudança de estatuto da própria obra, que muda, da bela aparência (no universo da arte aurática), para assumir, no movimento dadaísta, o caráter de um projétil ou tiro. As obras de arte, e isso ficava evidente com as vanguardas, assumiram um efeito de choque. Em um terceiro movimento, Benjamin vai tratar da recepção tátil dessas obras, que substitui a mera contemplação distante. O indivíduo tanto imerge (agora em um sentido concreto) nas obras (como na arquitetura, na qual Benjamin vê o protótipo da recepção dispersa) como as recebe com todo o seu corpo. Também não podemos esquecer o que Benjamin formula com relação ao elemento corpóreo da mimese: "A imitação mais antiga conhece apenas uma única matéria para a criação: o corpo do próprio imitador. Dança e fala, gestos corporais e labiais são as primeiras manifestações da mimese". O ator que mimetiza, joga/atua seu papel. Também na chave do corpo e do jogar/atuar em conjunto se dá a recepção dispersa. É esse tipo de resposta que marca, também hoje, nossa recepção de obras em grandes eventos como bienais e na Documenta de Kassel ou, ainda, a recepção de imagens técnicas nas quais cada vez mais imergimos, seja nos pequenos *gadgets*, seja nas enormes telas de LED.

O capítulo final retoma de modo programático o tom político da abertura do ensaio. Benjamin constata uma proletarização paralela à ascensão do fascismo, sendo este último um

movimento político que procura responder a demandas sociais sem alterar as relações de propriedade. Ele equaciona aqui questões de ordem político-sociais com sua teoria da técnica e das artes, constatando que o fascismo propõe, como saída para a crise, a guerra: "Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Este ponto é a guerra". O estético, sob a forma da guerra, seria uma manifestação acabada tanto da política como da técnica. O manifesto futurista de Marinetti revela a relação de interdependência entre essas três esferas na contemporaneidade. A política fascista é o espetáculo da técnica que tem na guerra a sua face mais evidente. Novamente: nada mais atual do que esse encadeamento de ideias. Trata-se aqui, outra vez, do *sacrifício*, que, como Benjamin já mostrara, é para onde a primeira técnica nos leva. Daí Benjamin concluir seu texto com o famoso chamado à resposta a essa estetização da política com a *politização da arte*.

As diferentes versões do ensaio

A história da composição deste ensaio em suas quatro versões deixa claro que não se trata aqui de diferentes textos que Benjamin teria criado com propósitos específicos. Antes, essas variantes representam estágios na criação de um trabalho que ia sendo recopiado e alterado ou, no caso da publicação em francês, o fruto de um compromisso com os editores da revista do Instituto de Pesquisas Sociais. Existe ainda hoje uma confusão em torno da nomeação das quatro versões, porque a segunda delas foi descoberta, no espólio de Horkheimer, apenas nos anos 1980. Quando do lançamento do volume correspondente das obras reunidas de Benjamin, publicado por Rolf Tiedemann em 1974, no qual encontramos três das versões deste ensaio, não se tinha conhecimento do paradeiro da pertencente ao arquivo de Horkheimer, e as variantes alemãs ali publicadas foram denominadas primeira e segunda versões, quando na verdade a que foi denominada segunda (publicada no volume I dos *Gesammelte Schriften*, p. 471-508) corresponde à terceira.

A segunda versão é esta que publicamos aqui, sendo que levamos em conta também todas as principais variantes das outras duas versões alemãs e da versão francesa, reunindo pela primeira vez em língua portuguesa uma visão total do ensaio de Benjamin sobre a obra de arte. Esta segunda versão é tratada pelos editores de Benjamin como sendo o *Urtext*, o texto original, que deveria ter servido de base à publicação na revista do Instituto de Pesquisas Sociais. A versão francesa ficou mais curta, tendo inclusive perdido seu capítulo inicial (o que, para

Benjamin, tornava o texto incompreensível). Os cortes exigidos por Horkheimer e outros membros do Instituto tinham como justificativa o medo quanto à continuidade do financiamento da instituição, que havia se transplantado em parte para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, e seus membros temiam trazer para si uma imagem radical de esquerdistas. O texto foi publicado em francês porque Horkheimer acreditou que as discussões levadas a cabo por Benjamin estariam mais inseridas no debate estético realizado então na França, onde Benjamin morava desde 1933 após se exilar da Alemanha com a ascensão do nazismo.

Das versões deste ensaio, sobreviveram, portanto, uma primeira (publicada no volume I dos *Gesammelte Schriften*, p. 433-469), escrita no final de 1935, sem a separação entre as notas e os textos e com um índice contendo os títulos de cada capítulo; uma segunda (publicada no volume VII dos *Gesammelte Schriften*, p. 350-384), com notas (algumas das quais foram incorporadas ao texto em francês) e sem os nomes dos capítulos; e a terceira, escrita entre 1938 e 1939, com uma importante epígrafe, extraída do texto "La conquête de l'ubiquité", de Paul Valéry, com algumas notas novas (no entanto, com passagens mais políticas cortadas) e a denominação do primeiro capítulo de "prefácio" e do último de "posfácio", o que dava um formato de livro ao ensaio. Foi essa terceira versão a que teve a maior influência na recepção do texto até os anos 1980, uma vez que foi publicada pela editora Suhrkamp em 1963 e, a partir dessa edição, veio a ter grande impacto também nos debates sobre a politização das artes no emblemático ano de 1968. A versão francesa (com tradução de Pierre Klossowski, publicada originalmente na *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 1936, p. 40-68, e republicada no volume I dos *Gesammelte Schriften*, p. 709-739), a única que Benjamin viu publicada em vida, não era valorizada por ele devido a seus inúmeros cortes e substituições de palavras (por exemplo: "Estado totalitário" substitui "fascismo" e "forças construtivas da humanidade" substitui "comunismo").

A importância da segunda versão está sobretudo em suas inúmeras notas (retomadas apenas em parte na terceira versão), em sua teoria decididamente política da arte e em sua teoria da segunda técnica. Nas demais versões, no lugar de uma teoria da segunda técnica encontra-se a teoria de uma "segunda natureza", conceito hegeliano que Benjamin conhecia de suas leituras de Lukács (do seu *História e consciência de classes*, ou também de Nietzsche, do seu ensaio sobre *As vantagens e desvantagens da História para a vida*, capítulo III).

Parte essencial da história do ensaio sobre a obra de arte de Benjamin foi o debate que ele desencadeou entre os membros do Instituto, sobretudo com Horkheimer e Adorno, já desde antes de sua publicação. A carta de Adorno de 18 de março de 1936 (que reproduzimos aqui) foi para Benjamin a discussão mais detalhada que ele pôde ler de suas ideias defendidas no ensaio sobre a obra de arte. Infelizmente, no entanto, nessa carta Adorno fez uma leitura muito negativa do ensaio de Benjamin. Apenas sob a luz da segunda versão podemos nos aproximar da crítica de Adorno, uma vez que ele trata também da noção de segunda técnica. Adorno cobra de Benjamin uma dialetização de uma série de conceitos, uma vez que ele discorda do olhar vanguardista e otimista de Benjamin diante do cinema e da segunda técnica. Apesar de Adorno criticar a influência de Brecht neste ensaio de Benjamin, o próprio dramaturgo não era um entusiasta deste trabalho. Ele teve a chance de acompanhar de perto a reescrita deste ensaio (Benjamin se hospedou na casa de Brecht em Skovsbostrand, Dinamarca, em 1936) e pôde lê-lo em primeira mão. Em uma entrada de seu diário de 25 de julho de 1938, escrita após a leitura de outro texto de Benjamin, o seu "Sobre alguns temas em Baudelaire", ele critica de modo bem depreciativo o conceito de aura de Benjamin ("tudo mística, embebida em uma posição contra a mística. Dessa maneira se adapta à concepção histórica materialista! É um horror"31). A publicação em francês, de 1936, permaneceu sem ecos, com exceção de uma citação deste ensaio, feita por André Malraux, em uma palestra em Londres e em dois de seus ensaios. Benjamin expressa grande alegria ao se referir a essa recepção em uma carta a Alfred Cohn, de julho de 1936.32

A publicação que apresentamos agora ao público de língua portuguesa não apenas, pela primeira vez no Brasil, procura levar em conta as quatro versões, como também coloca em primeiro plano a importante segunda versão. Também incorporamos a esta edição vários fragmentos e variantes que compõem a complexa constelação do ensaio benjaminiano sobre a obra de arte, inseridos no texto como A (primeira versão), B (segunda versão), Vf (versão francesa) e C (terceira versão). Além disso, nas páginas de 116 a 119, uma tabela comparativa apresenta as variantes das quatro versões. Todo esse material deve permitir ao leitor penetrar nos meandros de uma das obras de estética mais importantes e intrigantes do século XX. O potencial deste trabalho de Benjamin, enquanto fonte de ideias, método de abordagem, diagnóstico e prognóstico, está longe de se esgotar. Se Benjamin abre seu ensaio falando de uma espécie de capacidade profética que o método materialista nos fornece ao permitir uma leitura, na base infraestrutural da sociedade, daquilo que vai acontecer na sua superestrutura, por outro

lado ele desenvolve também, como vimos, uma teoria da arte como antessala de novas experiências e mesmo de novas formações do indivíduo. Para ele, as obras de arte do presente funcionam como janelas que nos permitem ver diferentes versões do futuro e, na história da arte, permitem vislumbrar utopias passadas. Nesse jogo entre a leitura do passado (a história da técnica e da arte como *tékhné*) e, por outro lado, essa concepção da arte como antecâmara do futuro, aprendemos a ver na arte um espelho de dupla face ou um "buraco negro" que intensifica o tempo, concentrando-o em um agora diante de nossos olhos. Com efeito, com Benjamin vemos que a arte e o campo estético são coisas muito mais sérias do que costumamos pensar. Várias de suas intuições se confirmaram nos anos após este ensaio, o que legitima tanto seu método quanto reafirma a sua qualidade de intérprete da cultura. Mas, se já não existe hoje mais espaço para grandes palavras de ordem, como a da politização da arte, conclamada por Benjamin no final de seu texto ao modo *agitprop*, por outro lado ainda temos como tarefa a luta contra o fascismo em todas as suas formas de manifestação. Essa tarefa, legada a nós por Benjamin, sob as penas mais terríveis, não pode ser recusada.

Campinas, 14 de novembro de 2011.

---

18 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, org. por Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, vol. V, 2000, p. 184.

19 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, comentado por Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, p. 67.

20 Walter Benjamin, *Passagens*, org. W. Bolle e O. Matos, trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

21 Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, vol. I, 1974, p. 1050.

22 Moholy-Nagy publicou em 1927 uma obra fundamental nesse contexto, a qual era conhecida por Benjamin: *Malerei, Photographie, Film* [*Pintura, fotografia, filme*]. Nessa época são publicados também muitos livros de fotografia, com obras de Eugène Atget (Man Ray e os demais membros do surrealismo veneravam sua obra, que também é analisada por Benjamin neste seu ensaio sobre a obra de arte), August Sander (o maior fotógrafo retratista alemão, que publicou em 1929 seu *Antlitz der Zeit* [*Rosto da época*]), Karl Blossfeld (o famoso fotógrafo de closes da natureza, cuja exposição de 1926 foi resenhada pelo próprio Benjamin) e Albert Renger-Patzsch (um fotógrafo que trabalhou na publicidade e na indústria e foi um dos fundadores da Nova Objetividade. Seu livro *Die Welt ist schön* [*O mundo é belo*] é marcado por fotos que acentuam o aspecto repetitivo do mundo tecnológico e massificado moderno).

23 Moholy-Nagy, "Fotogramm", in: Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy*. Kassel: Weber & Weidmeyer, 1991, p. 155.

24 *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in: Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse, *Frühklassizismus*, org. por Helmut Pfotenhauer et alii. Frankfurt a. M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995, p. 14.

25 Walter Benjamin, 2007, op. cit., p. 116.

26 Cf. G.E. Lessing, *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras. 2a ed., revisada e ampliada, 2011, p. 195.

27 Mais adiante tratarei das diferenças entre as quatro versões deste ensaio de Benjamin.

28 Benjamin, 1974, op. cit., p. 1051. Nas notas preparatórias a essa passagem da segunda versão, que trata dos novos desafios diante do "amor e morte" (a última nota do capítulo VI), Benjamin elabora a relação entre utopia, técnica e revolução do ponto de vista de uma teoria da primeira e da segunda naturezas (e não da primeira e da segunda técnicas). É interessante comparar essas duas passagens para tentar entender como Benjamin pensou essas duas teorias (a da primeira e segunda naturezas e a da primeira e segunda técnicas). Benjamin refletiu sobre essa técnica emancipadora em várias de suas obras, como em *Rua de mão única*, em "Experiência e pobreza", comentando a obra de ficção científica do escritor Paul Scheerbart, e nas suas teses "Sobre o conceito de história" (quando elogia Fourier e sua utopia de uma natureza libertada pela técnica).

29 Walter Benjamin, 1974, op. cit., p. 670. Ver uma passagem correspondente no ensaio de Benjamin "Sobre alguns temas em Baudelaire"; idem, p. 646s.

30 Walter Benjamin, 1974, op. cit., p. 1047.

31 Walter Benjamin, 2007, op. cit., p. 158.

32 Walter Benjamin, 2007, op. cit., p. 88.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

[segunda versão, incluindo variantes da primeira e da terceira versão, assim como da versão francesa]

A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

[segunda versão, incluindo variantes da primeira e da terceira versão, assim como da versão francesa]

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.

Madame de Duras[1]33

I

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este estava em seus primórdios. Marx dispôs suas investigações de modo a conferir-lhes valor prognóstico. Ele retornou às relações fundamentais da produção capitalista e apresentou-as de tal maneira que delas resultasse aquilo que futuramente ainda seria possível esperar do capitalismo. O resultado foi que não somente se podia atribuir-lhe uma exploração progressivamente intensificada do proletariado como também a produção de condições que chegariam a possibilitar ao capitalismo a sua própria abolição.

A transformação da superestrutura, muito mais lenta que a da infraestrutura, levou mais de meio século para tornar manifesta a modificação das condições de produção em todos os campos da cultura. Somente hoje pode-se alegar de que forma isso ocorreu. Essas alegações implicam certas reivindicações prognósticas. A essas reivindicações, porém, correspondem menos teses sobre a arte do proletariado após a tomada do poder – e ainda menos sobre a da sociedade sem classes – do que teses sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições de produção atuais. A dialética dessas condições não é menos perceptível na superestrutura do que na economia. Por isso seria errado subestimar o valor combativo de tais teses. Elas deixam de lado uma série de conceitos tradicionais – como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério[2] –, cujo uso descontrolado (e no momento dificilmente controlável) leva à elaboração do material factual num sentido fascista. *Os novos conceitos que a seguir introduziremos na teoria da arte diferenciam-se dos mais correntes por serem completamente inutilizáveis para os fins do fascismo. Ao contrário, são úteis para a formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte.*[3]

II

A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas. Tal procedimento de copiar foi também realizado por estudantes como treino na arte, por mestres para a disseminação de suas obras e finalmente por terceiros cobiçosos. Em contrapartida, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente.[4] Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis; elas já o eram tempos antes de também a escrita sê-lo por meio da imprensa. São conhecidas as monstruosas modificações que a impressão – a reprodução técnica da escrita – provocou na literatura. Mas *deste* fenômeno, que é analisado aqui da perspectiva da história mundial, elas são apenas *um caso particular*, embora especialmente importante. Durante a Idade Média somam-se à xilogravura também a gravura em cobre com ponta seca e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.

Com a litografia, a técnica reprodutiva atinge um patamar fundamentalmente novo. O procedimento muito mais sucinto, que distingue a aplicação do desenho sobre uma pedra de seu entalhe em um bloco de madeira ou de sua fresagem em uma placa de cobre, deu às artes gráficas pela primeira vez a possibilidade de trazer sua produção ao mercado não apenas massivamente (como até então), mas também em variações diariamente renovadas. Por meio da litografia, as artes gráficas tornaram-se capazes de acompanhar o dia a dia de maneira ilustrativa. Elas começaram a acompanhar o ritmo da impressão. Nisso, porém, já foram superadas, poucas décadas após a invenção da impressão sobre pedras, pela fotografia. Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho.[5] Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala.[6] Se a litografia encerrava virtualmente o jornal ilustrado, também o cinema falado encontrava-se latente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no final do século passado.[7] *Por volta de 1900 a reprodução técnica atingira um padrão que lhe permitiu não somente começar a tornar a totalidade das obras de arte convencionais em seu objeto, submetendo*

seus efeitos às mais profundas modificações, mas também conquistar um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Nada é mais instrutivo para o estudo desse padrão do que o impacto de suas duas manifestações distintas – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – sobre a arte em sua forma convencional.[8]

III

Mesmo na reprodução mais perfeita *uma coisa* se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Aí incluem-se tanto as modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado.[9] Os traços da primeira só podem ser extraídos por meio de análises químicas ou físicas, que não se deixam realizar na reprodução; os da segunda são objeto de uma tradição cuja reconstituição tem de partir da localização do original.

O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico.[10] *A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade – e naturalmente não somente à reprodutibilidade técnica.*[11] Enquanto, porém, o autêntico mantém sua completa autoridade em relação à reprodução manual, que via de regra se distingue dele como falsificação, não é esse o caso em relação à reprodução técnica. A razão para tal é dupla. Primeiramente, a reprodução técnica mostra-se mais autônoma em relação ao original do que a manual. Ela pode, por exemplo, revelar na fotografia aspectos do original que são acessíveis somente à lente ajustável, que escolhe seu ponto de vista arbitrariamente, mas não ao olho humano; ou, com ajuda de certos procedimentos, como a ampliação e a câmera lenta, pode reter imagens que simplesmente escapam à óptica natural. Isso em primeiro lugar. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo.

Essas condições modificadas[12] podem deixar intocada a maior parte da existência da obra de arte – mas, em todo caso, elas certamente desvalorizam seu aqui e agora. Ainda que isso não valha de modo algum apenas para a obra de arte, mas analogamente também, por exemplo, para uma paisagem que passa diante do espectador em um filme, um núcleo altamente sensível é

tocado no objeto da arte por meio desse processo, núcleo este que não é tão frágil num objeto natural. É essa a sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última tornou-se inacessível ao homem, também o primeiro – o testemunho histórico da coisa – torna-se instável. E somente isso. Mas aquilo que desse modo se desestabiliza é a autoridade da coisa[13], seu peso tradicional.[14]

Pode-se reunir essas características no conceito de aura e dizer: aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado aponta para muito além do campo da arte. *Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido.* Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. Seu agente mais poderoso é o cinema. A significação social do filme, mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural. Esse fenômeno é especialmente acessível nos grandes filmes históricos.[15] Ele submete posições cada vez mais distantes ao seu domínio. E quando Abel Gance exclamou entusiasticamente em 1927: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven serão filmados... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões, e mesmo todas as religiões... aguardam sua ressurreição em celuloide, e os heróis precipitam-se aos portais"34, convidava, embora sem a intenção de fazê-lo, a uma liquidação generalizada.

IV

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção.[16] A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado. O tempo das invasões bárbaras, no qual surgiram a indústria artística romana tardia e o Gênesis de Viena35, possuía não apenas uma arte, mas também uma percepção distinta da antiga. Os eruditos da Escola de Viena – Riegl e Wickhoff –, combatendo o peso da tradição clássica sob a qual essa arte estivera enterrada, foram os primeiros a chegar à ideia de, a partir dela, tirar conclusões acerca da organização da percepção no período de sua vigência. Por mais abrangentes que fossem seus conhecimentos, eles eram, porém, limitados pelo fato de que esses pesquisadores se satisfaziam em evidenciar a assinatura formal própria à percepção dos tempos da era romana tardia. Eles não tentaram – e talvez nem pudessem esperar – indicar as transformações sociais manifestas nessas modificações da percepção. No presente, por outro lado, as condições para uma compreensão desse tipo revelam-se mais favoráveis. E, uma vez que as modificações no meio da percepção que nos são contemporâneas deixam-se compreender como deterioração da aura, pode-se apontar também as suas condições sociais.

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo[17]: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura. Ela repousa sobre duas circunstâncias, ambas ligadas ao crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos.[18] A saber: *"Aproximar as coisas de si"*[19] *é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução.* A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possuível por meio da imagem – ou melhor, da cópia, da reprodução – torna-se mais e mais presente a cada dia. E a reprodução, do modo como é oferecida pelos jornais ilustrados e noticiários cinematográficos, diferencia-se de modo inconfundível da imagem.[20] Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e

repetibilidade naquela.[21] A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo "sentido para o idêntico no mundo"[22] aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único. Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição.

V

A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. É claro que essa tradição mesma é sem dúvida algo absolutamente vivo e extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava em um contexto distinto de tradição entre os gregos, que a utilizavam como objeto de culto, e entre os clérigos da Idade Média, que viam nela um ídolo malfazejo. O que, porém, confrontava a ambos do mesmo modo era sua singularidade; em outros termos: sua aura. A maneira original de imersão na obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso. É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual.[23] Em outras palavras: *o valor singular da obra de arte "autêntica" fundamenta-se sempre no ritual*. Essa fundamentação pode ser tão mediada quanto quiser; ela ainda é recognoscível como ritual secularizado mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza.[24] O culto profano à beleza, que se desenvolve na Renascença para manter-se em vigência por três séculos, revela nitidamente esses fundamentos após o término desse período, com o primeiro abalo mais intenso que sofreu. Pois quando, com o surgimento do primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário (simultâneo ao advento do socialismo), a fotografia, a arte sentiu aproximar-se a crise – que se tornou inconfundível após mais cem anos –, reagiu com a doutrina do *l'art pour l'art*, que é uma teologia da arte. Desta surgiu por sua vez uma teologia negativa na forma da ideia de uma arte "pura", a qual rejeita não apenas toda função social, mas também toda determinação por meio de uma crítica de seu objeto. (Na poesia, Mallarmé foi o primeiro a alcançar essa posição.)

Para uma investigação que trata da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica é indispensável levar em conta esses contextos.[25] Pois eles preparam o conhecimento que é aqui decisivo: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual. A obra de arte reproduzida torna-se, progressivamente, a reprodução de uma obra de arte destinada à reprodutibilidade.36 Por exemplo, é possível uma multiplicidade de revelações a partir de uma chapa fotográfica; a pergunta pela revelação autêntica não faz sentido. *No momento, porém, em que o critério da*

autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se[26] *em outra práxis, a saber: a política.*

VI

Seria possível apresentar a história da arte por meio do conflito entre duas polaridades na própria obra de arte, e ver assim a história de seu percurso nos deslocamentos alternados do peso de um polo da obra de arte para o outro. Esses dois polos são seu valor de culto e seu valor de exposição.37[27] A produção artística inicia-se com figuras que estão a serviço da magia.[28] Nessas figuras, é importante somente que elas estejam dadas, mas não que sejam vistas. O alce que o homem da Idade da Pedra retrata nas paredes de sua caverna é um instrumento mágico que ele expõe apenas coincidentemente aos seus iguais; é importante, no máximo, que os espíritos o vejam.[29] O valor de culto enquanto tal tende[30] justamente a manter a obra de arte oculta: certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na *cella*38, certas imagens da Madonna permanecem quase o ano todo veladas, certas esculturas em domos medievais são invisíveis para o observador ao nível do solo. *Com a emancipação das práticas artísticas singulares do seio do ritual31, crescem as oportunidades para a exposição de seus produtos.* A exponibilidade de um busto que pode ser enviado para cá e para lá é maior do que a de uma estátua divina, que tem seu lugar cativo no interior do templo. A exponibilidade da pintura sobre madeira[32] é maior do que aquela do mosaico ou do afresco que a antecederam. E, embora a princípio uma missa talvez não seja menos apropriada à exposição pública do que uma sinfonia, a sinfonia surgiu, porém, num momento em que sua exponibilidade prometia tornar-se maior do que a da missa.[33]

A exponibilidade da obra de arte cresceu em tal medida com os distintos métodos de reprodução técnica que, como na Pré-História, a transposição quantitativa entre seus dois polos se converte em uma modificação qualitativa de sua natureza. Pois, assim como na Pré-História a obra de arte se tornou, por meio do peso absoluto que repousava sobre seu valor de culto, primordialmente um instrumento da magia – de modo que somente mais tarde foi reconhecida como obra de arte –, ela torna-se hoje, por meio do peso absoluto colocado sobre seu valor de exposição, um construto de funções totalmente novas, das quais a que nos é consciente, a artística, revela-se como aquela que pode futuramente ser reconhecida como incidental.[34] Certamente o filme nos dá[35] atualmente a ocasião mais apropriada a esse conhecimento.[36] Além disso, também é certo que o escopo histórico dessa transformação funcional da arte (que tem no

filme a sua forma mais avançada) permite uma confrontação não somente metodológica, mas também material com os primórdios da arte.[37]

A arte pré-histórica mantém, no serviço à magia, certas notações[38] que servem à práxis, provavelmente como exercício de procedimentos mágicos (talhar a figura de um ancestral é em si um ato mágico), como indicação para tais procedimentos (a figura de um ancestral demonstra uma pose ritual) ou também finalmente como objetos de uma contemplação mágica[39] (a observação da figura de um ancestral fortalece o poder mágico do observador).[40] Humanos e seu ambiente eram os objetos de tais notações, e eles eram retratados[41] segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica existia apenas enquanto fundida com o ritual.[42] Uma técnica que, se comparada à mecânica, é naturalmente rudimentar. Mas não é isso que importa à investigação dialética. Para ela interessa a diferença tendencial entre essa técnica e a nossa, que consiste no fato de a primeira empregar o ser humano o máximo, e a segunda, o mínimo possível. Em certo sentido, podemos considerar o ato máximo da primeira técnica como sendo o sacrifício humano; o da segunda encontra-se no horizonte dos aviões de controle remoto, que dispensam tripulação. A primeira técnica orienta-se pelo "de uma vez por todas" (nela trata-se do sacrilégio irreparável ou do sacrifício eternamente exemplar); a segunda, pelo "uma vez é nenhuma vez" (ela trata do experimento e das variações incansáveis dos procedimentos de teste). A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo.

Seriedade e jogo, rigor e descomprometimento aparecem mesclados em toda obra de arte, embora em proporções muito distintas. Com isso já está dito que a arte está ligada tanto à segunda quanto à primeira técnicas. Aliás, é de se notar aqui que "dominação da natureza" denota o objetivo da segunda técnica somente de maneira altamente contestável; ela o faz do ponto de vista da primeira técnica. A primeira realmente pretende dominar a natureza; a segunda prefere muito antes um jogo conjunto[43] entre natureza e humanidade. A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema. *O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente.* Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará

consigo a libertação quando a condição humana tiver se adaptado às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica.39

VII

Com a fotografia, o valor de exposição começa a fazer retroceder o valor de culto em todas as frentes. Este, porém, não se esvai sem resistência. Ele faz uma última trincheira: o semblante humano. Não é de modo algum por acaso que o retrato se encontra no centro da fotografia primitiva. O valor de culto da imagem encontra seu último refúgio no culto à rememoração dos entes queridos distantes ou falecidos. Nos primórdios da fotografia, a aura dá seu último aceno na expressão fugidia de um rosto humano. É nisso que consiste a sua beleza melancólica e incomparável. Onde, por outro lado, o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepuja pela primeira vez o valor de culto. Ter dado a esse acontecimento o seu lugar é a significação incomparável de Atget, que registrou as ruas parisienses sob um aspecto despovoado por volta de 1900. Com muita razão disse-se dele que as fotografava como a uma cena de crime. Também a cena do crime é despovoada. Fotografamo-la tendo em vista as provas indiciárias. As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta. Elas já exigem uma recepção num sentido determinado. A elas já não é adequado o livre flutuar da contemplação. Elas inquietam o observador; ele sente que deve buscar um caminho determinado até elas. Ao mesmo tempo, os jornais ilustrados começam a fornecer-lhe guias – tanto faz se certos ou errados. Neles a legendagem – que claramente tem um caráter completamente distinto do título de um quadro – torna-se obrigatória pela primeira vez. As diretivas que o observador adquire de imagens nos jornais ilustrados por meio da legendagem tornam-se logo ainda mais precisas e peremptórias no filme, no qual a apreensão de cada imagem singular aparece prescrita pela sequência de todas as anteriores.

VIII[44]

Os gregos conheciam apenas dois métodos de reprodução técnica de obras de arte: a fundição e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas[45] eram as únicas obras de arte que podiam ser criadas massivamente por eles. Todas as outras eram únicas e tecnicamente não reprodutíveis. *Por isso*, elas precisavam ser feitas para a eternidade. *Os gregos foram levados pelo estado de sua técnica a produzir valores de eternidade na arte.* É a essa situação que eles devem seu lugar excepcional na história da arte, em comparação com o qual a posteridade pode determinar a sua própria posição. Não há dúvida de que o nosso se encontre no polo oposto ao dos gregos. Nunca antes obras de arte foram tecnicamente reprodutíveis num grau tão elevado e em proporções tão vastas como hoje. No filme temos uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez determinado completamente por sua reprodutibilidade. Embora seja supérfluo confrontar essa forma com a arte grega em suas particularidades, essa comparação pode vir a ser instrutiva[46] em um ponto específico. Pois o filme tornou crucial uma qualidade da obra de arte que teria sido a última a ser reconhecida pelos gregos, ou que, pelo menos, seria para eles a menos essencial de todas. É essa a sua capacidade de ser melhorado. O filme pronto é tudo menos uma criação de *um* lance; ele é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, dentre as quais o editor pode optar – imagens que puderam ser melhoradas do modo que se desejasse ao longo do processo desde a captura até o corte final. Para realizar o seu filme *Opinion publique*, que tem 3 mil metros de comprimento, Chaplin filmou 125 mil metros. *O filme é, portanto, a obra de arte mais passível de melhoria. E essa sua capacidade de ser melhorado está intimamente ligada a sua recusa radical do valor de eternidade.* Obtém-se o mesmo resultado com a contraprova: para os gregos, cuja arte orientava-se pela produção de valores de eternidade, o ápice de todas as artes encontrava-se na arte menos passível de melhoria – a saber, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de *uma* peça. A decadência da escultura na era da obra de arte montável é inevitável.[47]

IX

A disputa travada no decorrer do século XIX entre a pintura e a fotografia acerca do valor artístico de seus produtos parece-nos hoje absurda e confusa. Isso não reduz, porém, a sua significação, e poderia muito antes sublinhá-la. Essa disputa foi de fato a expressão de uma transformação histórica mundial, da qual nenhuma de ambas as partes estava consciente enquanto tal. Na medida em que a era de sua reprodutibilidade técnica desprendia a arte de seu fundamento cultual, apagou-se para sempre a sua aparência de autonomia. O câmbio funcional da arte, porém, que com isso se dava, encontrava-se fora do campo de visão daquele século. E também escapou de longe[48] ao do século XX, que viveu o desenvolvimento do filme.

Embora já se tivesse gasto muita perspicácia em vão na resolução da questão de se a fotografia é uma arte – sem ter se colocado a pergunta anterior: se, por meio da invenção da fotografia, o caráter geral da arte não foi modificado –, os teóricos do cinema logo assumiram o mesmo questionamento precipitado. Mas as dificuldades causadas à estética tradicional pela fotografia eram uma brincadeira de criança perto daquelas que a aguardavam no filme. Daí a violência cega que caracteriza os primórdios da teoria do filme. Dessa maneira, por exemplo, compara Abel Gance o filme com os hieróglifos:

> Então, em decorrência de um retorno altamente peculiar ao passado, chegamos novamente à forma de expressão dos egípcios (...) A linguagem imagética ainda não atingiu a maturidade porque nossos olhos ainda não se adaptaram a ela. Ainda não há respeito nem *culto* o suficiente para aquilo que nela é expresso.40

Também Séverin-Mars escreve:

> A que outra arte foi destinado um sonho que fosse (...) mais poético e mais real ao mesmo tempo! Observado desse ponto de vista, o filme se apresentaria como um meio de expressão totalmente incomparável, e em sua atmosfera seria permitido somente a pessoas de pensamento mais nobre movimentarem-se nos momentos mais perfeitos e misteriosos do decorrer de sua vida.41 [49]

É muito instrutivo ver como o desejo de anexar o filme à "arte" torna necessário a esses teóricos interpretar nele, com um descuido sem igual, elementos cultuais – embora já estivessem

disponíveis, à época em que essas especulações foram publicadas, obras como "L'opinion publique" e "La ruée vers l'or". O que não impede Abel Gance de aduzir a comparação com os hieróglifos, e Séverin-Mars fala do filme[50] como se poderia falar dos quadros de Fra Angelico. É emblemático que também hoje haja autores especialmente reacionários que buscam a significação do filme na mesma direção, e, quando não diretamente no sagrado, ao menos no sobrenatural. Na ocasião da filmagem do *Sonho de uma noite de verão* por Reinhardt, Werfel afirma que é indubitavelmente a cópia estéril do mundo exterior – com suas ruas, ambientações, estações de trem, restaurantes, carros e casas de praia – que teria estado até então no caminho da prosperidade do filme no reino da arte.

> O filme ainda não atingiu seu verdadeiro sentido, suas possibilidades efetivas (...) Estes consistem na sua propriedade única de trazer à expressão, com meios naturais e com uma força incomparável de convencimento, o fabuloso, o maravilhoso, o sobrenatural.42

X[51]

A fotografia de um quadro e a de um evento ocorrido no estúdio de cinema são tipos distintos de reprodução. No primeiro caso, o reproduzido é uma obra de arte, e sua produção[52], não. Pois o trabalho do fotógrafo com a objetiva gera tanto menos uma obra de arte quanto o de um maestro com uma orquestra sinfônica; no melhor dos casos, ele realiza uma performance artística. O caso é outro na gravação no estúdio de cinema. Aqui o reproduzido já não é uma obra de arte, e a reprodução, por sua vez, o é tanto menos quanto no primeiro caso.[53] A obra de arte surge aqui somente com a montagem. Uma montagem da qual cada parte constituinte singular é a reprodução de um evento que não é uma obra de arte em si, nem gera uma por meio de sua fotografia. O que são esses eventos reproduzidos no filme, uma vez que não são obras de arte?

A resposta deve partir da performance artística particular do ator de cinema. Este distingue-se do ator teatral pelo fato de sua performance artística, em sua forma original, a partir da qual se realiza a reprodução, não ocorrer diante de um público aleatório, mas diante de um comitê de especialistas, os quais, na qualidade de diretor de produção, diretor, operador de câmera, engenheiro acústico, iluminador etc., podem tomar a todo tempo a atitude de interferir em sua performance artística. Trata-se aqui de uma marca distintiva de grande relevância social, pois a interferência de um comitê especializado em uma performance artística é também característica de performances esportivas e, num sentido mais amplo, dos procedimentos de teste em geral. De fato, tal interferência determina a totalidade do processo da produção cinematográfica. Como se sabe, muitos planos são filmados com variantes. Um pedido de socorro, por exemplo, pode ser registrado em diversas versões. O editor, então, escolhe entre elas, estabelecendo assim uma espécie de recorde. Um acontecimento apresentado em um estúdio cinematográfico diferencia-se, portanto, do acontecimento real correspondente do mesmo modo que o arremesso de um disco em uma competição num estádio se diferencia do arremesso do mesmo disco no mesmo local, sobre a mesma pista, se ele ocorresse para matar um homem. O primeiro seria um procedimento de teste, o segundo, não.

Mas esse procedimento de teste do ator de cinema é, apesar de tudo, completamente único. Em que consiste ele? Ele consiste na superação de uma certa barreira que encerra o valor social dos procedimentos de teste em limites estritos. Aqui não estamos tratando da performance

esportiva, mas da performance do teste mecanizado. O esportista conhece, em certo sentido, apenas o teste natural. Ele se mede por tarefas que lhe são dadas pela natureza, e não por um aparato – exceto em casos como o de Nurmi43, do qual se dizia correr contra o relógio. Entrementes, o processo de trabalho, especialmente desde que foi normatizado pela linha de montagem, apresenta diariamente incontáveis testes mecanizados. Esses testes ocorrem de modo oculto: quem não passa neles é excluído do processo de trabalho. Mas eles ocorrem também abertamente: nas agências de testes de proficiência. Em ambos os casos esbarra-se na barreira acima mencionada.[54]

Pois esses testes[55], diferentemente das provas esportivas, não são passíveis de exposição num grau desejável. E é exatamente neste ponto que o filme entra em jogo. *O filme torna o procedimento de teste passível de exposição, na medida em que torna a própria exponibilidade desse procedimento em um teste.* Isso porque o ator de cinema não atua diante de um público, mas diante de uma aparelhagem. O produtor coloca-se exatamente na posição do condutor do teste de proficiência. Atuar sob a luz do holofote atendendo ao mesmo tempo às condições impostas pelo microfone é uma performance[56] de teste de primeira linha. Realizá-la[57] significa conservar a sua humanidade diante da aparelhagem. O interesse nessa performance é enorme. Pois, tanto nos escritórios quanto nas fábricas, é diante de um aparato que a grande maioria da população urbana deve, ao longo da jornada de trabalho, renunciar à sua humanidade. Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo.

XI

No filme é muito menos importante o ator representar um outro diante do público do que representar a si mesmo diante da aparelhagem. Pirandello foi um dos primeiros a notar essa transformação do ator por meio da performance de teste. As observações feitas em seu romance *Cadernos de Serafino Gubbio Operador* a respeito desse assunto são pouco afetadas por estarem limitadas a apontar o lado negativo da coisa, e ainda menos por referirem-se apenas ao cinema mudo. Pois aqui o filme falado não mudou nada de fundamental, uma vez que continua sendo decisivo que se atue para um aparato – ou dois, no caso do filme falado. "O ator de cinema", escreve Pirandello, "sente-se como no exílio. Exilado não somente do palco, mas de sua própria pessoa. Com um mal-estar obscuro ele sente o vazio inexplicável que surge da transformação de seu corpo em uma aparição fugidia; ele se volatiliza a si próprio, e a sua realidade, sua vida, sua voz e os sons que ele provoca ao se mover lhe são roubados, para transformá-lo em uma imagem muda que oscila por um momento sobre a tela e em seguida desaparece no silêncio (...) A pequena aparelhagem atuará com sua sombra diante do público; e ele mesmo precisa contentar-se em atuar diante dela."44 [58] Esse mesmo fato pode ser também caracterizado do seguinte modo: pela primeira vez – e isto é obra do filme – o ser humano chega a um estado em que precisa agir com a totalidade de sua pessoa viva, mas abstendo-se de sua aura. Pois a aura está ligada ao seu aqui e agora. Não há cópia da aura.[59] A aura que envolve Macbeth sobre o palco não pode ser separada daquela que envolve, para o público vivo, o ator que representa esse papel. O que distingue a gravação no estúdio de cinema, porém, é colocar a aparelhagem no lugar do público. Dessa maneira, a aura que envolve o ator deve desfazer-se – e, com ela, também aquela que envolve a personagem por ele representada.

Não é nada surpreendente que justamente um dramaturgo como Pirandello, ao caracterizar o ator de cinema, toque inadvertidamente o âmago da crise que vemos afetar o teatro.[60] Não há, de fato, um oposto mais absoluto para a obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica, uma obra que surge dessa reprodução mesma – como é o caso do filme – do que a arte cênica.[61] Toda investigação mais profunda confirma-o. Observadores especialistas reconheceram já há tempos que na atuação para o cinema "quase sempre os maiores efeitos são atingidos ao 'atuar-se' o mínimo possível (...)". "O último desenvolvimento", percebe Arnheim em 1932, "é o

tratamento do ator como um objeto de cena, escolhido por suas características, e (...) a sua colocação no lugar adequado."45 Há mais uma coisa que está em relação íntima com isso. *O ator que age sobre o palco transpõe-se para um papel – algo que é frequentemente negado ao ator de cinema.* Sua performance não tem jamais uma unidade, mas é montada a partir de diversas performances individuais.[62] Preocupações casuais com a locação do estúdio, disponibilidade de colegas, decoração etc. à parte, a decomposição da atuação do ator em uma série de episódios montáveis deve-se a necessidades elementares do maquinário. Trata-se, aqui, acima de tudo, da iluminação, cuja instalação impele a apresentação de um acontecimento – o qual aparece na tela como uma única sequência corrida – a ser realizada por meio de uma série de tomadas singulares que, em certas circunstâncias, podem estar distribuídas ao longo de horas no estúdio. Isso sem mencionar os efeitos mais palpáveis da montagem. Desse modo, um salto pela janela pode, no estúdio, ser filmado na forma de um salto de um andaime, e a fuga subsequente, por sua vez, se necessário, será filmada somente semanas depois em uma tomada externa. No mais, é fácil construir casos ainda mais paradoxais. Pode-se exigir do ator que ele se assuste com uma batida na porta. Talvez essa simultaneidade não ocorra como desejado. Nesse caso, o diretor pode utilizar-se de um artifício e, na ocasião em que o ator estiver novamente no estúdio, sem que este o saiba de antemão, mandar disparar um tiro por detrás de suas costas. O susto do ator nesse momento pode ser filmado e depois entrar no filme pela montagem. Nada demonstra mais drasticamente que a arte escapou do reino da "bela aparência", que até então valera como o único no qual ela podia prosperar.46 [63]

XII[64]

Encontrou-se, na representação por meio da aparelhagem, uma aplicação altamente produtiva para a autoalienação [*Selbstentfremdung*] *do ser humano.* Essa aplicação pode ser medida a partir do fato de[65] a alienação [*Befremdung*] do ator diante da aparelhagem, como Pirandello o descreveu, ser[66] a princípio do mesmo tipo que a alienação do ser humano diante de sua aparição no espelho, na qual os românticos tinham gosto em demorar-se.[67] Agora, porém, essa imagem especular tornou-se separável dele, transportável. E para onde ela é transportada? Para diante das massas. 47 [68] Naturalmente, o ator de cinema não perde a consciência disso nem por um instante. Ele sabe que, enquanto se posta diante da aparelhagem, está, em última instância, a lidar com a massa.[69] É essa massa que irá controlá-lo. E justamente ela não é visível, ainda não está dada enquanto ele executa a performance artística que ela irá controlar. A autoridade desse controle é elevada por essa invisibilidade. Certamente não pode ser esquecido que a aplicação política desse controle será postergada até que o filme tenha se libertado de sua exploração capitalista, pois os potenciais revolucionários desse controle são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica. O culto às estrelas por ela reivindicado conserva não apenas a magia da personalidade, que já há tempos consiste no brilho putrefato de seu caráter de mercadoria, mas também seu complemento, o culto do público, exige ao mesmo tempo um estado corrupto da massa, que o fascismo busca[70] colocar no lugar de sua consciência de classe.48 [71]

XIII[72]

É próprio tanto da técnica do filme quanto da do esporte que cada um acompanhe as performances que estes expõem como um semiprofissional. É preciso ter ouvido apenas uma vez um grupo de jovens entregadores de jornal apoiados em suas bicicletas discutirem o resultado de uma competição de ciclismo para notar essa conjuntura. No caso do filme, o jornal cinematográfico semanal comprova claramente que cada indivíduo pode vir a estar na situação de ser filmado. Mas essa possibilidade é ainda insuficiente.[73] *Cada pessoa contemporânea possui*[74] *o direito de ser filmada.* Essa exigência torna-se mais nítida com um olhar sobre a atual situação histórica da literatura.

Durante séculos as coisas se deram de tal modo na literatura que a um pequeno número de escritores opunha-se um número milhares de vezes maior de leitores. Nisso ocorreu uma transformação por volta do final do século passado. Com a expansão crescente da imprensa, que disponibilizava à comunidade leitora sempre renovados periódicos políticos, religiosos, científicos, empregatícios, locais, uma porção cada vez maior da comunidade leitora – a princípio ocasionalmente – ingressava na comunidade escritora. Isso começou quando a imprensa jornalística lhes abriu a sua "caixa de correspondência", e hoje as coisas estão de tal modo que mal se pode encontrar um único europeu incluso no processo de trabalho que não tenha de algum modo tido em alguma parte a oportunidade de publicar uma experiência profissional, uma reclamação, uma reportagem ou algo do tipo. Com isso, a diferença entre o autor e o público está a ponto de perder o seu caráter fundamental. Ela torna-se puramente funcional, desenrolando-se de maneiras diferentes a cada caso. O leitor está a todo tempo pronto para tornar-se um escritor. Enquanto especialista (o que, bem ou mal, ele precisou se tornar, em um processo de trabalho altamente especializado – mesmo enquanto profissional em um processo mínimo), ele ganha acesso à autoria. O próprio trabalho ganha a palavra[75] – sua apresentação em palavras compõe uma parte da habilidade exigida para sua execução. A competência literária não depende mais da formação especializada, mas da politécnica, tornando-se propriedade comum.[76]

Tudo isso deixa-se transpor sem mais ao cinema, onde deslocamentos que levaram séculos para a literatura realizaram-se no decorrer de uma década. Pois na prática cinematográfica –

acima de tudo na russa – esse deslocamento já se realizou aqui e ali. Uma parte dos atores que encontramos nos filmes russos[77] não são atores no nosso sentido[78], mas pessoas que *representam a si próprias* – e predominantemente durante seu processo de trabalho. Na Europa ocidental a exploração capitalista do filme proíbe observar o direito legítimo que o homem contemporâneo tem de ser ele mesmo reproduzido. No mais, também o desemprego proíbe-o, excluindo grandes massas da produção, as quais teriam em seu processo de trabalho em primeira linha o direito de serem reproduzidas.[79] Nessa situação, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas.[80] Para esse fim, ela pôs em movimento um poderoso aparato jornalístico: ela colocou a carreira e a vida amorosa das estrelas a seu serviço, ela realizou plebiscitos, ela organizou concursos de beleza.[81] Tudo isso para falsificar e corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme – um interesse do autoconhecimento, e portanto também do conhecimento de classe. Disso segue que vale para o capital cinematográfico, no particular, aquilo que vale no geral para o fascismo: que uma carência incontornável por novas formas sociais seja explorada secretamente no interesse de uma minoria possuidora. A desprivatização do capital cinematográfico é, já só por isso, uma reivindicação urgente do proletariado.[82]

XIV

A gravação de um filme – e especialmente de um filme falado – oferece uma perspectiva jamais e em parte alguma antes imaginável. Ela apresenta um evento para o qual não há um único ponto de vista de onde o aparato de gravação, o maquinário de iluminação, a equipe técnica – objetos não pertencentes à cena enquanto tal – não entrem no campo de visão do espectador (a não ser que o posicionamento de sua pupila coincida com o do aparato de gravação[83]). Essa circunstância, mais que qualquer outra, torna superficiais e irrelevantes as semelhanças que venham a existir entre uma cena no estúdio de cinema e outra sobre o palco. Em princípio, o teatro conhece uma posição da qual o acontecimento não pode ser entrevisto como ilusório sem mais. Para a cena gravada em filme, porém, não há tal posição. A sua natureza ilusória é uma natureza de segundo grau; ela é um resultado do corte. Quer dizer: *no estúdio cinematográfico a aparelhagem penetrou a realidade tão profundamente que o seu aspecto puro, livre do corpo estranho que é o aparato, é o resultado de um procedimento*[84] *específico, a saber, a gravação por meio do aparato fotográfico posicionado*[85] *de modo particular e sua montagem com gravações do mesmo tipo.* O aspecto livre de aparatos da realidade tornou-se aqui o mais artificial, e a visão da efetividade imediata tornou-se a flor azul49 no país da técnica.

Essa mesma circunstância, tão contrastante com a do teatro, deixa-se confrontar de modo ainda mais instrutivo com a da pintura. Aqui temos de colocar a questão: qual a relação entre o operador de câmera e o pintor? Para respondê-la podemos remeter a uma construção auxiliar, fundada sobre o conceito de operador oriundo da *cirurgia*. O cirurgião constitui um polo de uma ordem, em cujo polo oposto encontra-se o mago. A postura do mago que cura um doente pela imposição das mãos é distinta daquela do cirurgião que realiza uma incursão no doente. O mago mantém a distância natural entre si e o manipulado; mais precisamente: ele a reduz pouco – por meio de sua mão imposta – e eleva-a muito – por meio de sua autoridade. O cirurgião opera de modo contrário: ele minimiza a distância em relação ao manipulado – ao invadir o seu interior – e aumenta-a pouco – pelo cuidado com que a sua mão se movimenta entre os órgãos. Em uma palavra: diferentemente do mago (que ainda se encontra oculto no clínico geral), o cirurgião se abstém, no momento decisivo, de confrontar o seu paciente face a face; ao contrário, ele penetra-o de modo operativo. – Mago e cirurgião relacionam-se como pintor e operador de

câmera. Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural em relação ao dado; o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido daquilo que está dado.[86] As imagens que ambos geram a partir daí são tremendamente diferentes. A do pintor é total, a do operador de câmera é dividida em múltiplas partes que se reúnem segundo uma nova lei. *Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais significativa para o homem contemporâneo, pois ela obtém o aspecto livre de aparatos da realidade – o qual é por ele legitimamente exigido da obra de arte – justamente por meio de sua penetração intensivíssima com a aparelhagem.*

XV

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. O comportamento mais reacionário – diante de um Picasso, por exemplo – torna-se altamente progressista em face de um Chaplin. Aqui o comportamento progressista é caracterizado por uma fusão imediata e íntima entre o prazer de assistir e de vivenciar e uma postura de crítico especializado. Tal conexão é um importante indicador social. Pois quanto mais a significação social de uma arte é reduzida – como pode ser comprovado claramente no caso da pintura[87] –, mais se distanciam mutuamente os comportamentos crítico e usufruidor do público. O convencional é usufruído acriticamente; o efetivamente novo é criticado a contragosto. Mas não no cinema.[88] E a circunstância decisiva para tal é que em parte alguma que não no cinema as reações dos indivíduos, cuja soma constitui a reação massiva do público, mostram-se desde o início condicionadas por sua massificação imediata iminente. E, ao se manifestarem, se controlam. Também aqui a comparação com a pintura permanece útil. A pintura sempre foi apropriada à contemplação exclusiva de um ou de poucos. A contemplação simultânea de pinturas por um grande público, surgida no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi de modo algum desencadeada somente pela fotografia, mas relativamente independente desta, por meio da destinação da obra de arte às massas.

O fato é que a pintura não se encontra em condições de oferecer um objeto para a recepção coletiva simultânea, como desde sempre pôde a arquitetura ou, em outros tempos, a epopeia, e hoje, o filme. E, embora a princípio não possamos extrair desse estado de coisas conclusões acerca do papel social da pintura, ela sempre tem um efeito fortemente adverso em que, sob certas condições, como que contra sua natureza, é confrontada diretamente com as massas. Nas igrejas e monastérios da Idade Média e nas cortes até por volta do final do século XVIII[89], a recepção coletiva de pinturas ocorria não simultaneamente, mas em múltiplos patamares e hierarquicamente mediada. Se isso mudou, expressa-se aí o conflito específico em que a pintura foi envolvida devido à reprodutibilidade técnica da imagem.[90] Pois embora se tenha tratado de expô-la às massas[91] em galerias e salões, não havia um caminho pelo qual essas massas pudessem se organizar e controlar a si mesmas em tal recepção.[92] Igualmente, o mesmo público que reage de maneira progressista diante de uma comédia burlesca deve tornar-se reacionário

diante do surrealismo.

XVI

Dentre as funções sociais do filme, a mais importante é gerar o equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem. Essa tarefa é resolvida pelo filme não somente pelo modo como o ser humano se apresenta à aparelhagem de gravação, mas também pelo modo como ele apresenta o mundo para si com ajuda dessa aparelhagem.[93] Enquanto, por um lado, o filme aumenta a compreensão das coerções que regem nossa existência – por meio de close-ups, enfatizando detalhes escondidos em objetos de cena correntes, por meio da investigação de ambientações banais sob a liderança genial da objetiva –, por outro, ele nos assegura um campo de ação [*Spielraum*] monstruoso e inesperado.

Nossos botequins e avenidas, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações de trem e fábricas pareciam fechar-se em torno de nós de maneira desesperadora. Então veio o filme e mandou esse calabouço pelos ares com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora nos aventuramos em viagens por entre os seus escombros amplamente espalhados. Sob o close-up dilata-se o espaço, sob a câmera lenta, o movimento. E, assim como não se trata, no caso do zoom, de um mero tornar nítido daquilo que se vê sem nitidez "apesar dele", mas muito mais do aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas, tampouco a câmera lenta traz à percepção padrões de movimento conhecidos, mas descobre, nesses movimentos conhecidos, outros completamente desconhecidos, "que não dão de modo algum a impressão de serem a desaceleração de movimentos mais rápidos, mas de estarem deslizando, singularmente flutuantes, de modo sobrenatural."50[94] Assim, torna-se apreensível que a natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala com o olho. Diferente, acima de tudo, pelo fato de, no lugar de um espaço ocupado conscientemente pelos homens, ela penetrar um que é ocupado inconscientemente. Se por um lado é comum que notemos, mesmo que apenas de modo grosseiro, o andar das pessoas, não sabemos nada de sua posição na fração de segundo de uma passada. Se o movimento de apanhar um isqueiro ou uma colher nos é grosseiramente familiar, não sabemos quase nada daquilo que realmente ocorre entre a mão e o metal, e ainda menos de como isso se concatena com os diferentes estados[95] em que venhamos a nos encontrar. Aqui entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela

chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise.[96]

No mais, há conexões estreitíssimas entre esses dois tipos de inconsciente. Pois os múltiplos aspectos que o aparato de gravação pode extrair da realidade encontram-se, em sua maior parte, apenas além de um espectro *normal* da percepção sensível. Muitas das deformações e estereótipos, das metamorfoses e catástrofes que afetam o mundo da óptica[97] nos filmes encontram-se de fato em psicoses, alucinações e sonhos. Assim, essas operações da câmera constituem um conjunto de procedimentos que permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos de percepção individuais do psicótico ou do sonhador. O filme abriu uma brecha naquela antiga verdade heraclítica segundo a qual os acordados têm o seu mundo em comum, e os dormentes têm cada um um mundo para si. E o fez muito menos apresentando o mundo do sonho do que criando figuras do sonho coletivo, como o mundialmente famoso Mickey Mouse.

Ao nos darmos conta de que tensões perigosas a tecnicização, com suas consequências, gerou nas grandes massas – tensões que em estágios críticos adquirem um caráter psicótico –, aprendemos que essa mesma tecnicização criou a possibilidade de uma vacinação psíquica contra essas psicoses de massa por meio de certos filmes, nos quais um desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou de alucinações masoquistas pode impedir o seu amadurecimento, tanto natural quanto perigoso, nas massas.[98] A risada coletiva proporciona a erupção precoce e salutar de tal psicose de massas. O consumo de uma quantidade avassaladora de acontecimentos grotescos no cinema é uma drástica evidência dos perigos que ameaçam a humanidade nas repressões que a civilização traz consigo.[99] Os filmes pastelão americanos e os filmes da Disney causam uma explosão terapêutica do inconsciente.51 O seu antepassado foi o *clown*. Ele foi o primeiro a se sentir em casa nos novos campos de ação [*Spielräume*] abertos pelo filme: o seu improvisado primeiro morador. Nesse contexto tem Chaplin o seu lugar enquanto figura histórica.

XVII

Não é de hoje que uma das tarefas mais importantes da arte é produzir uma demanda cujo momento de solução completa ainda não tenha chegado.52 A história de cada forma artística tem momentos críticos em que essa forma aspira a efeitos que podem ocorrer livremente somente por meio de um padrão técnico modificado, vale dizer, sob uma nova forma artística. As extravagâncias e cruezas da arte que desse modo ocorrem nos assim chamados períodos de decadência originam-se, em verdade, de seu centro de força histórico mais rico. O dadaísmo teve ainda recentemente sua alegria em tais barbarismos. Seu impulso torna-se recognoscível apenas agora: *o dadaísmo tentava obter com os meios da pintura (ou literatura) os mesmos efeitos que o público busca hoje no filme.*

Toda produção de demanda fundamentalmente nova, pioneira, extrapola o seu fim. O dadaísmo o faz em tal grau que sacrifica os valores de mercado, tão perfeitamente adequados ao cinema, em detrimento de intenções mais significativas – as quais obviamente não lhe são conscientes na forma aqui descrita. Os dadaístas davam muito menos peso à valorização mercantil de suas obras do que a sua inutilidade enquanto objetos de imersão contemplativa. A degradação generalizada de seu material era um dos principais meios pelos quais buscavam atingir essa inutilidade. Seus poemas são "saladas verbais"[100]; eles contêm expressões obscenas e todo lixo linguístico imaginável. O mesmo ocorre em suas pinturas, nas quais montavam botões ou bilhetes de trem. Com tais meios, eles atingiam uma aniquilação indiscriminada da aura de suas criações, imprimindo nelas, com os meios da produção, a marca de uma reprodução. É impossível dar-se tempo para se concentrar e tomar uma posição diante de um quadro de Arp ou um poema de August Stramm da mesma maneira que diante de um quadro de Derain ou de um poema de Rilke. À imersão – que se tornou, com a decadência da burguesia, um exercício de comportamento associal – opõe-se a distração como uma espécie de jogo com o comportamento social.[101] De fato, as manifestações dadaístas garantiam uma distração veemente, na medida em que tornavam a obra de arte o centro de um escândalo. Era preciso satisfazer, acima de tudo, *uma* reivindicação: incitar a irritação pública.

Com os dadaístas, em vez de uma aparência atraente ou de uma construção tonal convincente, a obra de arte tornou-se um projétil. Ela golpeia o observador.[102] [103] Ela adquiriu

uma qualidade tátil.53 [104] Com isso, ela favoreceu a demanda pelo filme, cujo elemento de distração é igualmente em primeira linha tátil [105], repousando sobre o câmbio dos cenários e dos planos, os quais penetram o espectador com um impacto.54 *O filme libertou de sua embalagem o efeito de choque físico que o dadaísmo ainda mantinha envolto no choque moral*.[106]

XVIII

Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos costumeiros com relação à obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: *as massas muito maiores de participantes geraram uma forma modificada de participação.* O observador não pode se deixar confundir pelo fato de que esta tenha aparecido primeiramente sob uma forma infame. Objeta-se que as massas buscam dispersão na obra de arte, enquanto que o apreciador de arte se aproxima dela por meio da concentração. Para as massas, a obra de arte seria material para entretenimento; para o apreciador de arte, ela seria objeto de devoção.[107] – Aqui faz-se necessária uma análise mais aproximada. Dispersão e concentração encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação[108]: aquele que se concentra diante da obra de arte imerge nela; ele penetra nessa obra, como narra a lenda de um pintor chinês que observava o seu quadro terminado. Por outro lado, a massa dispersa imerge por sua vez a obra de arte em si, revolve-a com sua ondulação, envolvendo-a em sua torrente.[109] Isso ocorre de modo mais manifesto nas construções. A arquitetura ofereceu desde sempre o protótipo de uma obra de arte cuja recepção ocorre na dispersão e por meio do coletivo. As leis de sua recepção são as mais instrutivas.

Construções vêm acompanhando a humanidade desde sua pré-história. Muitas formas de arte surgiram e desapareceram. A tragédia surge entre os gregos para apagar-se com eles e renascer depois de séculos.[110] A epopeia, cuja origem está na juventude dos povos, apaga-se na Europa com o fim da Renascença. A pintura sobre madeira é uma criação da Idade Média, e nada lhe garante uma duração ininterrupta. A necessidade humana de moradia, porém, é constante. A arte arquitetônica jamais se fez supérflua. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte e é importante ter em mente seu efeito para toda tentativa de dar conta do comportamento das massas diante da obra de arte.[111] Construções são recebidas duplamente: pelo uso e pela percepção. Ou melhor: tátil e opticamente. É impossível compreender tal recepção representando-a sob a forma da concentração, como ocorre por exemplo com viajantes diante de uma construção famosa. Pois não há, do lado tátil, nenhum correlato para aquilo que do lado óptico é a contemplação. A recepção tátil ocorre mais por meio do hábito do que pela atenção. No caso da arquitetura, o hábito determina até mesmo a recepção óptica. Ela se dá, a princípio,

muito menos em uma atenção fixa do que em uma percepção incidental. Essa recepção associada à arquitetura tem, porém, sob certas circunstâncias, um valor canônico. Pois: *as tarefas que são apresentadas ao aparato perceptivo humano em momentos de transformação histórica não podem de modo algum ser resolvidas por meio da mera óptica, isto é, da contemplação. Guiadas pela recepção tátil, elas são paulatinamente dominadas pelo hábito.*

Também o disperso pode habituar-se. Mais: a capacidade de resolver certas tarefas na dispersão indica que essa solução se tornou hábito. Pela dispersão que é oferecida na arte controla-se sub-repticiamente até que ponto novas tarefas da apercepção se tornaram solucionáveis. Uma vez que, para o indivíduo, a tentação permanece consistindo em abster-se de tais tarefas, a arte empreenderá a mais difícil e importante delas ali onde pode mobilizar as massas. Atualmente ela o faz no filme. *A recepção na dispersão, sintoma de modificações profundas da apercepção, que se faz perceptível, com ênfase crescente, em todos os campos da arte, tem no filme o seu instrumento de exercício apropriado.*[112] Em seu efeito de choque, o filme vai ao encontro dessa forma receptiva.[113] De modo que também desta perspectiva ele se revela o objeto contemporâneo mais importante daquela doutrina da percepção que os gregos chamaram estética.

XIX

A proletarização crescente da humanidade contemporânea e a formação crescente de massas são dois aspectos de um mesmo acontecimento. O fascismo[114] tenta organizar as novas massas proletárias sem tocar as relações de posse[115] para cuja abolição elas tendem. Para ele, a salvação encontra-se em deixar as massas atingirem sua expressão[116] (de modo algum o seu direito).55 As massas têm *direito* à modificação das relações de propriedade[117]; o fascismo busca dar-lhes uma *expressão*, ao mesmo tempo conservando essas relações. *O fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política.* Com D'Annunzio a decadência penetrou a política; com Marinetti, o futurismo; e com Hitler, a tradição de Schwabing.[118]

Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra.[119] A guerra, e somente a guerra, possibilita dar uma finalidade a grandes movimentos de massa sob auspício das relações de posse tradicionais. É assim que a situação se apresenta do ponto de vista político. Da perspectiva técnica, ela formula-se do seguinte modo: somente a guerra possibilita mobilizar a totalidade dos meios técnicos da atualidade sob auspício das relações de posse. É evidente que a apoteose da guerra no fascismo não se utiliza *desses* argumentos. Apesar disso, é instrutivo notá-los. No manifesto de Marinetti em favor da guerra colonial na Etiópia lê-se: "Há 27 anos nós, futuristas, nos opomos à caracterização da guerra como antiestética (...) De acordo com isso, determinamos: (...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um campo florido com as orquídeas ígneas das metralhadoras. A guerra é bela porque unifica os tiros de fuzil, os balaços de canhão, os cessar-fogos, os perfumes e odores putrefatos em uma sinfonia. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas e muitas outras (...) Poetas e artistas do futurismo (...) lembrai-vos destes princípios para uma estética da guerra, para que vossa luta por uma nova poesia e uma nova plástica (...) seja por eles iluminada!"56

Esse manifesto tem a vantagem da nitidez. Seu questionamento merece ser retomado pelo dialético.[120] Para ele, a estética da guerra dos dias de hoje apresenta-se do seguinte modo: se o uso natural das forças produtivas é bloqueado pela distribuição da propriedade, a elevação dos meios técnicos, em termos de ritmo, de fontes de energia, pressiona em direção a uma utilização antinatural dessas forças. Esta é encontrada na guerra, que dá, com suas destruições, a prova de que a sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão, de que a técnica não estava desenvolvida o suficiente para subjugar as forças elementares da sociedade. A guerra imperialista é determinada, em seus traços mais terríveis, pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo de produção (em outras palavras, por meio do desemprego e da falta de meios[121] de escoamento). *A guerra imperialista é uma insurgência da técnica que cobra, em "material humano", exigências para cuja satisfação o material natural foi negado pela sociedade.*[122] No lugar de usinas de força ela coloca em ação a força humana, na forma de exércitos. No lugar do trânsito aéreo, ela instaura o trânsito de balas, e na guerra química ela tem um novo meio para extirpar a aura.[123]

"Fiat ars – pereat mundus", diz o fascismo[124] e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. É esta claramente a última instância do *l'art pour l'art*. A humanidade, que em Homero fora um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. *Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte.*[125]

---

33 As notas numeradas remetem às variantes à segunda versão, que podem ser encontradas na capítulo seguinte. (N.E.)

34 Abel Gance: *Le temps de l'image est venu,* in: *L'art cinématographique II*. Paris: 1927, p. 94-96.

35 Um dos mais antigos códices bíblicos preservados, datado do século VI. O manuscrito contém um fragmento do livro do Gênesis, ilustrado por uma série de iluminuras. Esse códice foi estudado por Franz Wickhoff, em um trabalho de 1895 que influenciou seu colega Alois Riegl, autor do livro *Spätrömische Kunstindustrie* [Indústria artística do Império romano tardio], de 1901, obra que muito marcou Walter Benjamin, como se nota nesta passagem. (N.R.)

36 No caso das obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como por exemplo nas obras da literatura ou da pintura, uma condição imposta externamente para sua difusão massiva. A reprodutibilidade técnica das obras cinematográficas funda-se imediatamente sobre a técnica de sua produção. Esta não somente possibilita do modo mais imediato a difusão massiva das obras cinematográficas, mas força-a. Ela a força pois a produção de um filme é tão cara que um indivíduo – o qual poderia, por exemplo, pagar por um quadro – não pode mais pagar por um filme. [A: "O filme é propriedade do coletivo."] Em 1927

calculou-se que um filme maior, para que fosse rentável, devia alcançar um público de 9 milhões. Com o cinema falado, aliás, introduziu-se em seguida inicialmente um movimento regressivo; seu público limitou-se por barreiras linguísticas. E isso ocorreu simultaneamente à ênfase dada pelo fascismo [Vf: "pelos regimes autoritários"] aos interesses nacionais. Mais importante, porém, do que registrar esse retrocesso, o qual, além do mais, foi amenizado com a dublagem, é vislumbrar sua ligação com o fascismo [Vf: "é insistir na sua relação evidente com as práticas de regimes autoritários"]. A simultaneidade de ambos os fenômenos deve-se à crise econômica. As mesmas perturbações que levaram, num quadro geral, à tentativa de manter as relações de posse subsistentes de modo abertamente violento [A: "isto é, de forma fascista,"] levaram também a indústria cinematográfica a forçar o desenvolvimento do cinema falado. A introdução do cinema falado trouxe assim um alívio temporário [A: "da crise"]. E não apenas porque o cinema falado trazia as massas de volta ao cinema, mas também porque o filme falado consolidava novos capitais [A: "corporativos"] oriundos da indústria elétrica ao capital cinematográfico. Assim, visto de fora, ele incentivou o interesse nacional; mas, visto de dentro, internacionalizou a produção cinematográfica ainda mais do que antes. [A: O conteúdo desta nota encontra-se no corpo do texto, ao final da seção.]

37 Essa polaridade não pode ganhar voz na estética do idealismo, cujo conceito de beleza a encerra, no fundo, como algo indiviso (e, logo, a exclui como algo dividido). Ainda assim, ela se anuncia em Hegel com o máximo de nitidez imaginável no interior dos limites do idealismo. "Imagens", lê-se nas preleções de filosofia da história, "já havia há tempos: já há muito a piedade necessitava delas para sua adoração, mas ela não precisava de imagens *belas* – estas chegavam até mesmo a ser um estorvo. Na bela imagem também há algo externo dado, mas, na medida em que é bela, seu espírito fala com o homem; na adoração, porém, a relação com uma *coisa* é essencial, pois ela mesma é apenas um entorpecimento da alma desprovido de espírito (...) A bela arte (...) surgiu na própria igreja (...) embora (...) a arte já tivesse saído [com isso] do princípio eclesiástico." (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke IX*. Berlim: 1837, p. 414) Também uma passagem das preleções sobre estética indica que Hegel notou um problema aqui. "Nós", lê-se nessas preleções, "estamos além do estágio em que veneramos obras de arte como divinas e como objetos merecedores de nossa adoração. A impressão que dão é mais reflexiva, e aquilo que é em nós suscitado por meio delas exige uma pedra de toque mais elevada". (Hegel, l. c. X, r. Berlim: 1835, p. 14) [A, Vf: Esta nota não consta.]

38 Câmara interna de um templo (N.T.)

39 O objetivo das revoluções é acelerar essa adaptação. Revoluções são enervações do coletivo, mais precisamente: tentativas de enervação do coletivo novo, historicamente sem precedentes, o qual tem seus órgãos na segunda técnica. Essa segunda técnica é um sistema em que a dominação das forças sociais elementares aparece como precondição para o jogo com as forças elementares naturais. Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agarrável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação [*Spielraum* – literalmente "espaço de jogo" (N.T.)] aumentar de uma vez para além de todas as proporções. Ele ainda não se familiarizou com esse campo de ação, mas já anuncia suas reivindicações para com ele. Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu. Em outras palavras, é a pessoa individual emancipada por meio da liquidação da primeira técnica que faz suas exigências. Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias, as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções. A obra de Fourier é o primeiro documento histórico dessa reivindicação. [A, C: Esta nota não consta.]

40 Abel Gance: l. c., p. 101.

41 Séverin-Mars: cit. Abel Gance, l. c., p. 100.

42 Franz Werfel: "Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt" in: *Neues Wiener Journal*, cit. LU, 15 de novembro de 1935.

43 Corredor finlandês que quebrou diversos recordes mundiais nos anos 1920. (N.T.)

44 Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: "Signification du cinéma", in: *L'art cinématographique* II, l. c., p. 14-15.

45 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [Filme como arte]. Berlim: 1932, p. 176-177. – Certas particularidades aparentemente secundárias que distanciam o diretor de cinema das práticas teatrais adquirem, no presente contexto, um interesse elevado. Por exemplo, a tentativa de deixar o ator atuar sem maquiagem, como o fez, entre outros, Dreyer, em seu *Jeanne D'Arc*. Ele passou meses escolhendo os quarenta atores que comporiam o tribunal inquisitório. A busca por esses atores era como procurar um objeto de cena raro. Dreyer despendeu grandes esforços evitando a semelhança de idade, de estatura, de fisionomia entre esses atores. (cf. Maurice Schultz: "Le maquillage", in: *L'art cinématographique VI*. Paris: 1929, p. 65-66.) Enquanto o ator se torna objeto de cena, também o objeto de cena, por sua vez, não raro figura como ator. Em todo caso, não é nada incomum que o filme chegue a conceder um papel a um objeto de cena. Em vez de extrair exemplos arbitrários de um material infinitamente abundante, atenhamo-nos a um caso especialmente revelador. Um relógio em funcionamento será sempre um estorvo no palco. Ali, o seu papel de medir o tempo não tem lugar. Mesmo em uma peça naturalista, o tempo astronômico também colidiria com o cênico. Nesse caso, é altamente característico do filme que este possa explorar, sem mais, de acordo com a ocasião, uma medição do tempo segundo um relógio. Aqui podemos reconhecer mais nitidamente do que em outros aspectos como, em certas ocasiões, cada objeto de cena particular pode tomar em si funções decisivas. Daqui é apenas um passo até a afirmação de Pudowkin, segundo a qual "a atuação do ator ligada a um objeto e criada sobre ele" é "sempre um dos métodos mais potentes do configurar cinematográfico". (W. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlim: 1928, p. 126.) Desse modo, o filme é o primeiro meio artístico a estar em condições de mostrar como a matéria coatua com o ser humano, podendo, assim, tornar-se um excelente instrumento para a apresentação materialista. [A, Vf: A nota não consta.]

46 A significação da bela aparência está fundada sobre a era da percepção aurática que chega ao fim. A teoria estética apropriada para esse caso tem sua versão mais expressiva em Hegel, para o qual a beleza é "aparição do espírito em sua forma imediata, (...) sensível, criada pelo espírito como adequada a ele" (Hegel: *Werke X*, 2. Berlim: 1837, p. 121). É certo que essa compreensão já traz consigo traços epigonais. A fórmula de Hegel, segundo a qual a arte remove "a aparência e o engano deste mundo ruim e passageiro" do "verdadeiro conteúdo das aparições" (Hegel: l. c. X, 1, p. 13), já se libertou do fundamento tradicional que essa doutrina dá para a experiência. Esse fundamento da experiência é a aura. A bela aparência como efetividade aurática, por outro lado, preenche ainda completamente a obra goethiana. Mignon, Ottilie e Helena têm parte nessa efetividade. "O belo não é nem o invólucro, nem o objeto oculto no invólucro, mas *o objeto em seu invólucro*" – essa é a quintessência da intuição artística tanto goethiana como antiga. Sua decadência aproxima duplamente o olhar de sua origem. Esta encontra-se na mimese enquanto fenômeno primordial de toda atividade artística. O imitador faz o que faz apenas aparentemente. E a imitação mais antiga conhece apenas uma única matéria para a criação: o corpo do próprio imitador. Dança e fala, gestos corporais e labiais são as primeiras manifestações da mimese. – O imitador torna seu objeto aparente. Pode-se dizer, também: ele atua [*spielt*] o objeto. E com isso esbarra-se na polaridade que rege a mimese. Na mimese dormitam, dobradas estreitamente uma sobre a outra, como os cotilédones de um broto, os dois lados da arte: aparência e jogo [*Schein und Spiel*]. É claro que essa polaridade só pode ter interesse para o dialético se ela tiver um papel histórico. Mas é justamente esse o caso. A saber, esse papel é determinado pela diferenciação, na história mundial, entre a primeira e a segunda técnicas. Pois a aparência, de um lado, é o esquema mais distante, mas com isso também o mais consistente de todos os modos de ação mágicos da primeira; o jogo, de outro, é o reservatório inesgotável de todos os modos de ação experimentais da segunda técnica. Nem o conceito de aparência nem o de jogo são estranhos à estética tradicional; e na medida em que o par conceitual "valor de culto" e "valor de exposição" está latente no par "aparência" e "jogo", este não diz nada de novo. Isso se modifica, porém, de um golpe, assim que esses conceitos perdem sua indiferença em relação à história. Com isso, eles levam a uma perspectiva prática. Esta diz: a atrofia da aparência, a decadência da aura nas obras de arte é acompanhada de um ganho monstruoso em termos de campo de ação [*Spiel-Raum*]. O campo de ação mais amplo foi aberto no filme. Nele o momento da aparência retrocedeu completamente em detrimento do momento de jogo. As posições que a fotografia conquistou em face do valor de culto foram com isso monstruosamente reforçadas. No filme o momento da aparência deu lugar ao momento do jogo, que se liga à segunda técnica. Essa ligação foi apreendida recentemente por Ramuz em uma formulação que toca, sob a aparência de uma metáfora, o cerne mesmo da coisa. Ramuz diz: "Nós convivemos atualmente com uma situação fascinante. As diferentes ciências, que até o momento trabalharam cada uma por si em seu próprio campo, começam a convergir em seu objeto e a unir-se em uma única: química, física e mecânica entrecruzam-se. É como se hoje acompanhássemos, como testemunhas oculares, a resolução

extremamente acelerada de um quebra-cabeças para a qual a colocação das primeiras peças exigiu diversos milênios, enquanto as últimas, apoiando-se sobre a configuração de seu contorno, para a maravilha dos presentes, estão na iminência de encaixarem-se como que por conta própria" (Charles Ferdinand Ramuz: "Paysan, nature". In: *Mesure N o 4*, outubro de 1935). Nessas palavras, o momento de jogo da segunda técnica, no qual o da arte se fortalece, encontra uma expressão insuperável. [A, Vf, C: A nota não consta.]

47 Também na política faz-se perceptível a modificação do modo de exposição por meio da técnica reprodutiva que aqui constatamos. *A crise das democracias deixa-se compreender como uma crise das condições de exposição da figura política*. [C: Em toda a nota, onde se lê "político", leia-se "regente".] As democracias expõem o político imediatamente em sua própria pessoa, e diante de representantes. O parlamento é seu público. Com as inovações do equipamento de gravação, que permitem tornar a fala audível a muitos, e, em seguida, também o falante visível a muitos ilimitadamente, a exposição da figura política diante desse equipamento de gravação entra em primeiro plano. Os parlamentos esvaziam-se ao mesmo tempo que os teatros. O rádio e o filme modificam não apenas a função do ator profissional, mas igualmente também a função daquele, como é o caso da figura política, que se apresenta a si próprio diante desse equipamento de gravação. A orientação dessa modificação é, desconsiderando-se suas tarefas específicas, a mesma no ator de cinema e no político. Ela ambiciona a exposição [A: "a exponibilidade"; C: "o estabelecimento"] de habilidades controláveis e mesmo transferíveis [A: "supervisionáveis"] sob certas condições sociais, como o esporte já o exigira segundo certas condições naturais [C: "como o (...)" não consta]. Disso resulta uma nova seleção, uma seleção diante da aparelhagem, da qual o campeão, a estrela e o ditador emergem como vencedores. [A: Esta nota encontra-se incluída no corpo do texto como seção <12>; Vf: A nota não consta.]

48 A consciência de classe proletária, que é a mais esclarecida, modifica, diga-se de passagem, fundamentalmente a estrutura da massa proletária. O proletariado dotado de consciência de classe constitui uma massa compacta apenas de fora, na imaginação de seu opressor. No momento, porém, em que empreende sua luta por libertação, a sua massa aparentemente compacta já está na verdade mais afrouxada. Ela cessa de estar sob o domínio de meras reações, passando à ação. O afrouxamento das massas proletárias é obra da solidariedade. Na solidariedade da luta de classes proletária apaga-se a oposição morta, não dialética, entre indivíduo e massa; ela não se mantém para companheiros. Por mais decisiva, portanto, que a massa venha a ser para o líder revolucionário, a sua maior contribuição não consiste em absorver as massas em si, mas deixar-se absorver sempre renovadamente pelas massas, para sempre renovadamente ser um entre centenas de milhares para elas. – A luta de classes afrouxa a massa compacta dos proletários; a mesma luta de classes, porém, comprime a da pequena burguesia. A massa impenetrável e compacta, que Le Bon e outros tornaram o objeto de sua "psicologia de massas", é a pequeno-burguesa. A pequena burguesia não é uma classe; ela é de fato apenas massa, e uma massa tanto mais compacta quanto maior a pressão que sofre entre as duas classes hostis da burguesia e do proletariado. *Nessa massa* o momento emocional do qual se fala na psicologia de massas é de fato determinante. Mas justamente por isso essa massa constitui o oposto do quadro obediente a uma *ratio* coletiva do proletariado. *Nessa massa* o momento reativo do qual se fala na psicologia de massas é de fato determinante. Mas por isso (continua) (cont.) mesmo essa massa compacta, com suas reações imediatas, constitui o oposto do quadro proletário com suas ações mediadas por uma tarefa, por mais momentânea que seja. Assim, as manifestações da massa compacta trazem consigo sempre um traço de pânico – estejam expressando o entusiasmo com a guerra, o antissemitismo ou o impulso de autopreservação. – Uma vez que se esclarece a diferença entre a massa compacta – a pequeno-burguesa – e aquela que é consciente de sua classe – o proletariado –, fica clara também a sua significação operativa. Essa distinção tem a sua melhor ilustração e comprovação nos frequentes casos em que aquilo que originalmente era o distúrbio de uma massa compacta torna-se, por consequência de uma situação revolucionária, por vezes em questão de segundos, a ação revolucionária de uma classe. O característico desses acontecimentos verdadeiramente históricos consiste no fato de que a reação de uma massa compacta causa um abalo em si mesma, que a afrouxa e que lhe permite perceber-se como uma união de quadros conscientes de classe. O que um acontecimento concreto como esse traz em si não é nada além daquilo que na linguagem dos táticos comunistas é chamado de "ganhar a pequena burguesia". O esclarecimento desse acontecimento interessa aos táticos ainda em outro sentido. Pois não há dúvida de que um conceito ambíguo de massa e as referências indiscriminadas às suas disposições que têm sido comuns na imprensa revolucionária alemã impõem ilusões que se tornaram fatais para o proletariado alemão. Em oposição a isso, o fascismo – quer as tenha notado ou não – utilizou essas leis de modo impecável. Ele sabe: quanto mais compactas as massas que ele põe

em movimento, tanto maior a chance de os instintos contrarrevolucionários da pequena burguesia determinarem suas reações. O proletariado, porém, de seu lado, prepara uma sociedade na qual tanto as condições objetivas quanto as subjetivas para a formação de massas estarão ausentes. [A, Vf, C: A nota não consta.]

49 Símbolo romântico que adquiriu o significado de um objetivo inatingível, ideal. (N.T.)

50 Rudolf Arnheim: l. c., p. 138.

51 É certo que uma análise completa desses filmes seria incapaz de ocultar a sua ambiguidade. Ela teria de partir da ambiguidade daqueles fatos que são ao mesmo tempo cômicos e terríveis. Comédia e terror encontram-se, como revelam as reações de crianças, em proximidade estreita. E por que, em face de certos fatos, deveria ser proibido perguntar qual seria a reação mais humana num caso dado? Alguns dos mais novos filmes de Mickey Mouse apresentam um tal estado de coisas que justifica o surgimento desta questão. [Seu obscuro encanto de fogo, para o qual o filme colorido forneceu as precondições técnicas, evidencia um traço que até agora só se fazia valer de modo oculto, e mostra o quão confortavelmente o fascismo, também neste campo, se apropria de inovações "revolucionárias". [O parêntese não consta na Vf.]] O que se revela nos mais novos filmes da Disney já está, de fato, dado em alguns dos mais antigos: a tendência a aceitar confortavelmente a bestialidade e a violência como aparições que acompanham a existência. Com isso retoma-se uma antiga tradição que desperta tudo menos confiança; ela é liderada pelos Hooligans dançantes que encontramos em imagens de pogroms medievais, e o conto "A chusma", dos irmãos Grimm, constitui a sua lívida e incerta retaguarda. [Vf: Esta última frase não consta.] [A, C: Esta nota não consta.]

52 "A obra de arte", diz André Breton, "tem valor apenas na medida em que é permeada de reflexos do futuro." De fato, [A: O trecho a seguir encontra-se ao final da seção <13>] toda forma de arte desenvolvida encontra-se no ponto de intersecção de três linhas de desenvolvimento. Primeiramente, a técnica trabalha sobre uma forma de arte determinada: antes do surgimento do filme havia pequenos livros de fotos cujas imagens, passando rapidamente diante dos olhos do observador por meio de um movimento do polegar, exibiam uma luta de boxe, ou uma partida de tênis; havia os autômatos nos bazares [A: "nas passagens"], em que um giro de manivela mantinha em movimento uma sequência de imagens. Em segundo lugar, as formas de arte tradicionais trabalham, em certos estágios de seu desenvolvimento, com grande esforço em direção a certos efeitos que depois são atingidos sem esforço pela nova forma de arte: antes de o cinema se afirmar, os dadaístas buscaram, por meio de suas performances, incutir um movimento no público – o que depois Chaplin realizou de modo mais natural. Em terceiro lugar, há certas modificações sociais, muitas vezes discretas, que trabalham em direção a uma modificação da recepção que só pode se realizar na nova forma artística. Antes de o filme começar a formar o seu público, o *Kaiserpanorama* já exibia imagens (que começavam a se mover) a um público reunido. [A: "Algo assim ocorria também em salões de arte, mas sem que a disposição desse ambiente – como por exemplo a do teatro – estivesse em condições de organizá-lo. No *Kaiserpanorama*, por outro lado, são dispostos assentos cuja distribuição diante dos diversos estereoscópios pressupõe uma certa quantidade de observadores. O vazio pode ser agradável em uma galeria de arte, mas não pode mais sê-lo no *Kaiserpanorama*, e de modo algum no cinema. Mas no *Kaiserpanorama* – como na maioria das galerias de arte – cada um ainda tem a sua própria imagem. Assim, a dialética da coisa expressa-se no fato de aqui, logo antes de a contemplação imagética sofrer a sua virada e tornar-se coletiva, o princípio da contemplação imagética por um indivíduo emergir mais uma vez com a mesma nitidez que um dia teve na contemplação do ícone pelos sacerdotes no Dia de Todos os Santos". [A seção <13> termina aqui.]] Esse público era posto diante de um biombo, onde eram instalados estereoscópios, um para cada espectador. Diante desses estereoscópios apareciam automaticamente imagens singulares, que duravam pouco tempo para então dar lugar a uma outra. Edison precisou ainda trabalhar com meios semelhantes para executar o primeiro rolo de filme – antes de a tela de cinema e a técnica da projeção serem conhecidas – diante de um pequeno público que mirava dentro do aparato onde a sequência de imagens se desenrolava. – Além do mais, no espetáculo do *Kaiserpanorama* expressa-se de maneira especialmente clara uma dialética do desenvolvimento. Logo antes de o filme tornar a apreciação de imagens coletiva, diante dos estereoscópios desta instituição rapidamente ultrapassada, sua apreciação por um indivíduo fez-se valer novamente com a mesma pungência que um dia teve na apreciação do ícone pelos sacerdotes na cella. [Vf: Esta nota não consta.]

53 No manuscrito da segunda versão, Benjamin utilizou-se, nesta passagem, na frase seguinte e no capítulo XVIII, do termo "tático" (*taktisch*). Na versão francesa (salvo indicado) ele o corrige para "tátil" (*tactile*) como ocorre também nas demais

versões deste ensaio em alemão onde vemos o termo alemão *taktil*, "tátil". No texto da tradução sublinhamos as aparições do termo *taktisch* (tático) que foram traduzidas por "tátil". Vale lembrar que Benjamin toma essa noção de uma recepção tátil das obras de arte do livro do historiador da arte austríaco Alois Riegl, que em sua *Spätrömische Kunstindustrie* (Indústria artística do Império romano tardio, 1901) empregou esse termo "tático" (*taktisch*), referindo-se a tátil. Também Riegl corrigiu esse termo nas edições seguintes de sua obra, substituindo-o por "tátil" (*taktil*). (N.R.)

54 Compare-se a tela sobre a qual se desenrola o filme com aquela sobre a qual se encontra a pintura. A imagem de uma modifica-se, a da outra, não. [Esta última frase não consta em C.] A última convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode entregar-se à associação, o que é impossível diante de uma gravação em filme. Esta, mal sendo apanhada, já se modifica. Ela não pode ser fixada. [A: "nem como uma pintura, nem como algo efetivo".] [Vf, C: "Duhamel, que odeia o cinema e que não compreendeu nada de seu significado, mas algo de sua estrutura, designa essa situação com a observação: 'Eu já não posso mais pensar o que quero. As imagens movimentadas suplantaram meus pensamentos'. [Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*. Paris: Mercure de France, 2a ed., 1930, p. 52.] De fato,"] O processo associativo daquele que a contempla é imediatamente interrompido por sua modificação. Nisso consiste o efeito de choque [Vf: "o choque traumatizante"] do filme, o qual, como todo efeito de choque [Vf: "traumatismo"], busca ser aparado por meio de uma elevada presença de espírito. [C, Vf: O conteúdo desta nota aparece até aqui no corpo do texto.] *O filme é a forma de arte correspondente ao perigo de vida acentuado do homem contemporâneo*. Ele corresponde a modificações profundas do aparato perceptivo – modificações como aquelas vividas, no âmbito da existência privada, por todo pedestre no trânsito das grandes cidades, e as que, no âmbito histórico, são vivenciadas por todos aqueles que combatem a ordem social de seu tempo [Vf: "que lutam por uma ordem verdadeiramente humana"]. [A: A nota encontra-se integrada ao corpo do texto.]

55 Aqui, especialmente no que tange ao jornal cinematográfico – cuja significação propagandística dificilmente pode ser superestimada [Vf: O parêntese não consta] –, há um fator técnico importante. [A: " (...) superestimada –, é de notar-se que"] *A reprodução massiva é especialmente favorecida pela reprodução das massas*. Nas grandes procissões cerimoniais, nos megacomícios, em eventos massivos de natureza esportiva e na guerra, que são hoje todos voltados à gravação em filme, a massa fica face a face consigo mesma. Esse fato, cujas consequências não necessitam ser enfatizadas, está intimamente relacionado com o desenvolvimento da técnica reprodutiva – e, neste caso, da técnica de gravação. Movimentos de massa apresentam-se geralmente de modo mais nítido à aparelhagem do que ao olhar. A vista aérea é a mais apropriada para se apreenderem reuniões de centenas de milhares de indivíduos; e, mesmo nos casos em que essa perspectiva está tão acessível ao olho humano quanto à aparelhagem, a ampliação da imagem apreendida pelo olho não é possível como na gravação. Isso quer dizer que movimentos de massa, e em seu extremo a guerra, apresentam uma forma do comportamento humano especialmente adequada ao aparato. [A: A nota encontra-se integrada ao texto.]

56 Cit. *La Stampa*, Torino.

VARIANTES À SEGUNDA VERSÃO

1. C: [Substituindo a citação de Mme. de Duras:] "A fundamentação das belas-artes e o estabelecimento de seus diferentes tipos remonta a um tempo que se distingue ativamente do nosso e a homens cujo poder sobre as coisas e as relações era evanescente em comparação com o nosso. O impressionante aumento, porém, que nossos meios experimentaram em sua capacidade para a adaptação e em sua precisão põem-nos a perspectiva das mais intensas modificações na antiga indústria do belo em um futuro próximo. Em todas as artes há uma parte física que não pode mais ser vista e tratada como antes; ela não pode mais se abster dos efeitos da ciência e da práxis modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são há vinte anos aquilo que foram até então. Devemos tomar consciência de que inovações tão grandes modificam a totalidade da técnica artística, influenciando assim a própria invenção e, ao final, talvez chegando ao ponto de modificar magicamente o próprio conceito de arte." Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [s/d]: p. 103-104 ("La conquête de l'ubiquité").

2. A: "valor de eternidade, estilo, forma e conteúdo."

3. Vf: Esta primeira seção não consta.

4. C: "Os gregos conheciam apenas dois métodos para a reprodução técnica de obras de arte: a fundição e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas eram as únicas obras de arte que podiam ser criadas massivamente por eles. Todas as outras eram únicas e tecnicamente não reprodutíveis."

5. C: "sobre o olho que vê através da objetiva."

6. C: "No estúdio, o operador de câmera fixa as imagens, filmando-as na mesma velocidade em que o ator fala."

7. C: "Esses esforços convergentes tornaram perceptível uma situação que Paul Valéry designa com a frase: 'Assim como água, gás e energia elétrica vêm aos nossos lares por meio de um gesto quase imperceptível para servir-nos, somos providos com imagens ou com sequências tonais que, de uma tacada, quase instituem um símbolo, para logo deixar-nos novamente'." Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [s/d]: p. 105 ("La conquête de l'ubiquité").

8. A: "do que o modo como as suas duas manifestações (...) penetram-se mutuamente."

9. C: [nota: "Naturalmente, a história da obra de arte é mais abrangente: por exemplo, a história da Mona Lisa inclui a dos tipos e do número de cópias suas feitas nos séculos XVII, XVIII e XIX."]

10. C: "(...) autenticidade. Análises químicas da pátina podem ser exigíveis para a determinação da autenticidade de um bronze; do mesmo modo, a comprovação de que uma determinada caligrafia medieval tem origem em um arquivo do século XV pode ser exigível para o estabelecimento de sua autenticidade."

11. C: [nota: "Justamente porque a autenticidade não é reprodutível, a penetração intensiva de certos métodos reprodutivos – a saber, os técnicos – forneceu a ferramenta para a diferenciação e hierarquização da autenticidade. Desenvolver tais diferenciações foi uma função importante do mercado artístico. Este tinha um interesse palpável em distinguir diferentes impressões de um bloco de madeira, anteriores e posteriores à escrita, de um painel de cobre e coisas semelhantes. Pode-se dizer que, com a invenção da xilogravura, a qualidade autêntica foi atacada em sua raiz, antes ainda que tivesse dado seus frutos mais tardios. Uma imagem medieval da Madonna ainda não era 'autêntica' à época de sua criação; ela se o tornou no decorrer dos séculos seguintes, e talvez especialmente no século passado."]

12. C: "Essas condições, às quais o produto da reprodução técnica da obra de arte pode ser trazido."

13. C: [nota: "A mais miserável encenação provincial do 'Fausto' tem em todo caso a vantagem, diante de um filme seu, de estar

em concorrência ideal com a encenação original em Weimar. E os conteúdos tradicionais que podem ser chamados à lembrança diante do palco – que encontramos em Mefisto o amigo de juventude de Goethe, Johann Heinrich Merck, e coisas semelhantes – tornaram-se inaproveitáveis diante da tela de cinema."]

14. C: não consta "seu peso tradicional".

15. A: "(...), de Cleópatra e Ben Hur a Fridericus e Napoleão."

16. C: "*percepção sensível*."

17. C: "É mister ilustrar o conceito de aura acima sugerido para objetos históricos com o conceito de uma aura para objetos naturais. Esta última definimos como (...)"

18. A: "ambas intimamente ligadas à crescente expansão e intensidade dos movimentos de massa";

C: "ambas ligadas à crescente significação das massas na vida contemporânea."

19. C: "de si espacial e humanamente." [Nota: "Deixar-se aproximar humanamente das massas pode significar: excluir a sua função social do campo de visão. Nada garante que um retratista contemporâneo, ao pintar um famoso cirurgião à mesa do café da manhã, rodeado pelos seus, atinge sua função social de modo mais certeiro que um pintor do século XVI que apresenta seus médicos representativamente ao público, como por exemplo Rembrandt em 'Anatomia'."]

20. Vf: "imagem artística."

21. Vf: "na chapa de impressão."

22. A: "(Johannes V. Jensen)"

23. C: [nota: "A definição da aura como 'aparição única de uma distância, por mais perto que esteja' não significa nada além da formulação do valor de culto da obra de arte em categorias da percepção espaço-temporal. Distância é o oposto de proximidade. O *essencialmente* distante é o inaproximável. O inaproximável é de fato uma qualidade central da figura de culto. Ela permanece segundo sua própria natureza 'distante, por mais perto que esteja'. A proximidade que se lhe pode alcançar em relação a sua matéria não interrompe a distância que ela conserva em sua aparição."]

24. C: [nota: "Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as representações do substrato de sua unicidade tornam-se menos definidas. A unicidade da aparição reinante na figura de culto é cada vez mais suplantada, na imaginação do observador, pela unicidade empírica do figurador ou de sua atividade figuradora. Embora jamais totalmente sem resquícios; o conceito de autenticidade não para jamais de tender a ultrapassar aquele da autêntica atribuição. (Isso revela-se de modo especialmente claro no colecionador, o qual sempre guarda algo do fetichista, participando, por meio da posse da obra de arte, em seu poder cúltico.) Apesar disso, a função do conceito de autenticidade na apreciação artística permanece explícita: com a secularização da arte a autenticidade toma o lugar do valor de culto."]

25. Vf: "essas circunstâncias históricas."

26. A: "fundou-se"; C: "funda-se."

27. C: A seção começa: "A recepção de obras de arte ocorre com acentos distintos, dentre os quais dois se destacam como polares. O primeiro desses acentos repousa sobre o valor de culto, o outro sobre o valor de exposição da obra de arte. [nota: 'A passagem do primeiro tipo de recepção artística ao segundo determina o decorrer histórico da recepção artística em geral. À parte disso, é possível apontar um certo oscilar entre ambos esses tipos polares de recepção para cada obra de arte particular. Como por exemplo para a Madonna Sistina. Sabe-se, desde a investigação de Hubert Grimme, que a Madonna Sistina fora pintada originalmente para fins expositivos. Grimme teve como ponto de partida para suas pesquisas a questão: o que faz ali o batente de

madeira em primeiro plano na imagem, onde se apoiam os dois anjos? Como pôde, seguia perguntando Grimme, um Rafael chegar à ideia de equipar o céu com um par de cortinas? Dessa investigação resultou que a Madonna Sistina foi encomendada por ocasião do velório público do papa Sisto. O velório dos papas ocorria em uma capela lateral específica da basílica de São Pedro. O quadro de Rafael foi posicionado no velório solene, repousando sobre o caixão, numa espécie de nicho ao fundo dessa capela. O que Rafael apresenta nesse quadro é a Madonna, saída do nicho ao fundo, separado por cortinas verdes, aproximando-se em nuvens do caixão papal. Nas exéquias de Sisto, o quadro de Rafael encontrou uma aplicação extraordinária de seu valor de exposição. Algum tempo depois, ele foi para o altar-mor do mosteiro dos monges negros [beneditinos (N.T.)] em Piacenza. A razão para esse exílio encontra-se no rito romano. O rito romano proíbe levar imagens expostas em cerimônias sepulcrais ao culto no altar-mor. A obra de Rafael foi em certa medida desvalorizada por meio desse regulamento. Para ainda assim obter um preço que lhe correspondesse, a cúria decidiu tolerar em silêncio a presença do quadro no altar. Para evitar atrair a atenção, enviou-se o quadro à irmandade dessa província remota.']"

28. C: "do culto".

29. C: "(...) mágico. Ele o expõe, de fato, a seus iguais; mas este é dedicado acima de tudo aos espíritos."

30. C: "parece hoje tender."

31. A: "*do seio do culto*."

32. A: Não consta "sobre madeira".

33. Vf: A sentença não consta.

34. A: "a que nos é consciente, a 'artística', será reconhecida mais tarde em certa medida como rudimentar."

C: [nota: "Brecht realiza, em outro nível, reflexões análogas: 'Se, uma vez que uma obra de arte é transformada em mercadoria, o conceito de obra de arte não se sustenta mais para a coisa criada, devemos, com cuidado e prudência, mas sem medo, abandonar esse conceito, se não quisermos liquidar a função dessa coisa mesma – pois ela precisa atravessar essa fase, e sem sutilezas; não se trata de um desvio desconexo do caminho correto, mas aquilo que acontece aqui com ela irá modificá-la fundamentalmente, apagará o seu passado, tanto que, quando se retomar o antigo conceito – e ele será retomado: por que não? –, ele não acionará nenhuma lembrança da coisa que um dia ele designou.' (Brecht: Ensaios 8-10. 3. Berlim: 1931, p. 301-302; 'Der Dreigroschenprozess' [O processo dos três vinténs].)"]

35. C: "Certamente a fotografia, e também o filme, nos dão"

36. C: A seção termina aqui.

37. Vf: Inicia-se aqui uma nova seção (VI) com o conteúdo que segue.

38. Vf: "notações plásticas."

39. A: "objetos de uma observação contemplativa, à qual eram atribuídos efeitos mágicos."

40. A: Não constam os exemplos entre parênteses.

41. Vf: O trecho a partir de "Humanos (...)" não consta. No lugar, lê-se: "Tais notações efetuavam-se segundo (...)"

42. A: "Essa sociedade constitui o polo oposto da contemporânea, cuja técnica é a mais emancipada. Essa técnica emancipada, porém, apresenta-se à sociedade contemporânea como uma segunda natureza e, como o comprovam crises econômicas e guerras, como uma natureza não menos elementar do que aquela dada à sociedade originária. Diante dessa segunda natureza, o ser humano, que, embora a tenha inventado, há muito não a domina mais, é levado a um aprendizado, do mesmo modo que um dia

o levou a primeira. E novamente a arte coloca-se a seu serviço – especialmente o cinema. O cinema serve para exercitar o ser humano nas novas apercepções e reações necessárias para lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente. Fazer da monstruosa aparelhagem técnica de nossos tempos o objeto da enervação humana – é essa a tarefa histórica em cujo serviço o cinema tem seu verdadeiro sentido." [A seção termina aqui.]

43. Vf: "uma harmonia."

44. C: Esta seção foi removida. As primeiras duas frases foram incluídas na seção I C (= II B) (vide nota 4 e tabela comparativa das versões no Anexo I).

45. A: "Moedas e terracotas."

46. A: "possível."

47. A: "autoevidente."

48. A: "por um longo tempo."

49. Vf, C: "Alexandre Arnoux, de sua parte, conclui uma fantasia sobre o cinema mudo com a pergunta: 'não deveriam todas as ousadas descrições das quais nos servimos aqui chegar enfim à definição da oração?'"

50. A: "Abel Gance fala de uma escrita sacra, e Séverin-Mars fala dele"

51. C: O texto a seguir substitui esta seção: "VIII – A performance artística do ator de teatro é definitivamente apresentada ao público por ele mesmo em pessoa; a performance artística do ator de cinema, ao contrário, é apresentada ao público através de uma aparelhagem. Isso tem uma dupla consequência. A aparelhagem que traz a performance do ator ao público não está obrigada a respeitar essa performance como totalidade. Sob condução do operador de câmera, ela posiciona-se continuamente em relação à performance. A sequência de posicionamentos composta pelo editor a partir do material que lhe é entregue constitui a montagem final do filme. Ela abarca um certo número de momentos de movimento, os quais, enquanto tais, devem ser atribuídos à câmera – isso sem mencionarem-se enquadramentos especiais como close-ups. Dessa maneira, a performance do ator é submetida a uma série de testes ópticos. É essa a primeira consequência do fato de a performance do ator de cinema ser exibida através da aparelhagem. A segunda consequência se deve ao fato de o ator, uma vez que não apresenta ele mesmo a sua performance ao público, perder a possibilidade reservada ao ator de teatro de adequar a performance ao público durante a apresentação. Isso é relegado a um funcionário que não é incomodado de modo algum por um contato pessoal com o ator. *O público empatiza com o ator apenas na medida em que empatiza com o aparato. Ele adota, assim, a sua postura: ele testa*. [nota: 'O filme (...) dá (ou poderia dar) explicações úteis sobre as ações humanas em detalhe (...) Toda motivação do caráter cessa, a vida interior das pessoas jamais dá a causa principal e é raramente o resultado principal da ação' (Brecht, l. c., p. 268). O alargamento do campo do testável realizado pela aparelhagem no ator de cinema corresponde ao alargamento extraordinário do campo do testável que ocorreu para o indivíduo devido às circunstâncias econômicas. Assim, a significação do teste de proficiência cresce constantemente. No teste de proficiência trata-se de recortes da performance do indivíduo. Tanto a gravação de um filme como o teste de proficiência ocorrem diante de um comitê de especialistas. O produtor ocupa o mesmo lugar no estúdio cinematográfico que o supervisor no teste de proficiência.] Valores de culto não podem se submeter a uma tal postura."

52. A: "sua reprodução."

53. A: "naturalmente o é tão pouco como qualquer fotografia."

54. Vf: A frase não consta.

55. Vf: “No entanto, esses testes apresentam um inconveniente considerável:”

56. A: “uma exigência.”

57. A: “Corresponder-lhe [em suas expectativas].”

58. A: A seção <11> continua a partir daqui com o conteúdo da seção XII B, retomando o texto da seção XI B a partir da nota 60.

59. Vf: “Não existe aí nenhuma reprodução, nenhuma réplica.”

60. A: O trecho a seguir (até o final da seção XI B) aparece como continuação da seção <11> (vide nota 58).

61. A: “com o elemento sempre novo e original do ator.”

62. A: “cujo aqui e agora é determinado por considerações totalmente casuais com respeito ao aluguel do estúdio, disponibilidade de parceiros, decoração etc.” [Não consta o trecho a seguir até “edição”.]

63. A: “O modo de agir do diretor que, para gravar o susto da pessoa representada, causa experimentalmente um susto real em seu ator é completamente justo cinematograficamente. *Nenhum ator pode, em uma filmagem, exigir uma visão abrangente do contexto em que a sua própria performance se encontra.* A exigência de realizar uma performance sem contextualização vivencial imediata com uma situação que não seja regulada como um jogo é comum a todos os testes, do esportivo ao cinematográfico. Incidentalmente, isso foi evidenciado de modo muito expressivo por Asta Nielsen durante uma pausa no estúdio. Gravava-se um filme baseado no *Idiota*, de Dostoiévski. Asta Nielsen, que fazia o papel de Aglaia, conversava com um amigo. Uma das cenas principais estava para ser filmada: Aglaia percebe de longe o príncipe Mishkin passando com Nastácia Filipovna, e as lágrimas lhe vêm aos olhos. Asta Nielsen, que recusava durante a conversa todos os elogios de seu amigo, viu de repente a atriz que fazia o papel de Nastácia devorando o seu café da manhã enquanto caminhava de cá para lá ao fundo do estúdio. ‘Veja só, é isto que compreendo sob atuação em filme’, disse Asta Nielsen a seu visitante, enquanto mirava-o com olhos que encheram-se de lágrimas ao avistar a parceira, como prescrito pela cena vindoura, sem que uma ruga se formasse em seu rosto.

As exigências técnicas do ator de cinema são distintas das do ator de teatro. Estrelas de cinema não são quase nunca atores excepcionais quando se trata do palco. Pelo contrário, são na maioria das vezes atores de segundo ou terceiro escalão, para os quais o cinema abriu uma grande carreira. E, por sua vez, são raramente os melhores atores de cinema que tentam passar do filme ao palco – uma tentativa, aliás, na maioria das vezes frustrada. (Esses fatos relacionam-se com a natureza especial do filme, para o qual é muito menos importante que o ator represente um outro para um público do que representar a si próprio para a aparelhagem.) *O típico ator de cinema representa apenas a si próprio*. Ele opõe-se ao tipo do mímico. Essa condição limita a sua utilidade no palco, porém alarga-a extraordinariamente no filme. Pois a estrela de cinema fala com seu público acima de tudo por parecer abrir em si para cada indivíduo a possibilidade de ‘aparecer no cinema’. A ideia de deixar-se reproduzir pela aparelhagem exerce uma força atrativa monstruosa sobre o homem contemporâneo. Certamente também antes a debutante sonhava em ir ao palco. O sonho de filmar, porém, tem aí decididamente duas vantagens: em primeiro lugar, ele é mais realizável, pois o consumo de atores no cinema (uma vez que aqui cada ator interpreta somente a si próprio) é muito maior que no palco. Em segundo lugar, ele é mais audacioso, pois a ideia de ver a própria aparição, a própria voz difundidas massivamente apaga o brilho até mesmo do grande ator de teatro.”

64. A: O conteúdo desta seção encontra-se no § 2 da seção <11> (vide nota 58).

65. C: A seção inicia-se aqui.

66. C: “é.”

67. A: “a alienação do homem romântico diante de sua imagem especular – notadamente um dos motivos favoritos de Jean Paul.”

C: “(...) no espelho.”

68. C: “do público.”

69. Vf: “com a massa dos espectadores. Esse mercado constituído pela massa, onde ele virá oferecer não somente sua força de trabalho, mas também o seu físico, lhe é impossível de representar a não ser como um artigo de fábrica. Não contribuirá essa circunstância, como o nota Pirandello, à opressão, à nova angústia de que é tomado diante da objetiva? A essa nova angústia corresponde, merecidamente, um novo triunfo: o da estrela de cinema. Favorecido pelo capital cinematográfico, o culto à vedete conserva aquele charme da personalidade que já há tempos não passa do falso brilho de sua essência mercantil. Esse culto encontra seu complemento no culto ao público, que favorece a mentalidade corrompida de massa com a qual os regimes autoritários buscam substituir a sua consciência de classe. Se tudo se conformar ao capital cinematográfico, o processo terminará na alienação de si mesmo, tanto no artista da tela quanto entre os espectadores. Mas a técnica do filme evita esse fim: ela prepara a inversão dialética.” [A seção termina aqui.]

C: “*a lidar com o público: o público dos receptores que formam o mercado*. Esse mercado, ao qual ele se dedica não somente com sua força de trabalho, mas de corpo e alma, lhe é tão pouco palpável no momento da performance a ele destinada que este lhe é tão incompreensível quanto qualquer artigo produzido em uma fábrica. Não teria esse fato parte na ansiedade, na nova angústia de que, segundo Pirandello, o ator é tomado diante da aparelhagem? O filme responde ao encolhimento da aura com um construto artificial de ‘personality’ fora do estúdio. O culto às estrelas exigido pelo capital cinematográfico conserva esse feitiço da personalidade, o qual já consiste há muito somente na magia putrefata de seu caráter de mercadoria. Enquanto o capital cinematográfico der o tom, não se pode reivindicar do cinema contemporâneo em geral nenhum outro mérito que uma crítica revolucionária das representações tradicionais da arte. Não contestamos que o cinema contemporâneo possa, em casos particulares, realizar para além disso uma crítica revolucionária das relações sociais ou mesmo das relações de posse. Mas o centro de gravidade da presente investigação encontra-se aí tão pouco quanto o centro de gravidade da produção cinematográfica da Europa ocidental.” [A seção X C segue a partir da nota 72]

70. Vf: “que os regimes autoritários buscam.”

71. A: “*A arte da atualidade pode contar com uma efetividade tanto maior quanto mais ela se ajustar à reprodutibilidade*, ou seja, quanto menos colocar a obra original no centro. O fato de, entre todas as artes, a dramática estar mais abertamente tomada pela crise, deve-se à natureza da coisa.” [A seção <11> segue com o conteúdo do § 2 da seção XI B.]

72. C: A seção X segue sem quebra, com o conteúdo da seção XIII B (vide tabela comparativa das versões no Anexo I).

73. C: No lugar de “No caso do filme (...)” lê-se: “Não à toa os editores dos jornais organizam competições de ciclismo entre seus entregadores, as quais despertam grande interesse nos participantes – pois o vencedor desses eventos tem uma chance de ascender de entregador de jornal a ciclista profissional. Da mesma maneira, o jornal cinematográfico dá a todos uma chance de passar de transeunte a figurante. Desse modo, cada um pode, em certas condições, ver-se transposto até mesmo para uma obra de arte – pense-se no ‘Três canções para Lênin’ de Wertoff ou no ‘Borinage’ de Ivens.”

74. C: “*pode exigir*.”

75. C: “Na União Soviética, o próprio trabalho (...)”

76. C: [nota: “O caráter privilegiado das técnicas em questão é perdido. Aldous Huxley escreve: ‘Os avanços técnicos (...) levaram à vulgaridade (...) a reprodutibilidade técnica e a prensa rotativa possibilitaram uma multiplicação incalculável de escritos e imagens. A formação escolar generalizada e os salários relativamente elevados formaram um público muito grande capaz de ler e de se abastecer de material literário e imagético. Para fornecê-lo, estabeleceu-se uma indústria significativa. O talento artístico,

porém, é algo bastante raro; disso segue (...) que a todo tempo e em toda parte a porção preponderante da produção artística tenha sido medíocre. Hoje, porém, a porcentagem de lixo no conjunto da produção artística está maior do que nunca (...) Enfrentamos aqui um problema aritmético simples. No decorrer do século passado a população da Europa ocidental pouco mais que dobrou. Estimo, porém, que o material literário e imagético tenha crescido no mínimo na proporção de 1 para 20, talvez até para 50 ou 100. Se uma população de x milhões possui n talentos artísticos, uma população de 2x milhões terá provavelmente 2n talentos artísticos. A situação deixa-se resumir do seguinte modo: para cada página impressa contendo material literário e imagético há cem anos são impressas hoje vinte, se não cem páginas. Se, por outro lado, existia um talento artístico há cem anos, existem hoje em seu lugar dois. Eu concedo que, devido à formação escolar generalizada, um grande número de talentos virtuais que antes não teriam chegado a desenvolver os seus dons podem hoje tornar-se produtivos. Estabeleçamos, pois (...), que hoje correspondam três ou mesmo quatro talentos artísticos a cada talento artístico de outrora. Mesmo assim, continua indubitável que o consumo de material literário e imagético tenha ultrapassado de longe a produção natural de escritores e desenhistas dotados. Com o material sonoro ocorre o mesmo. A prosperidade, o gramofone e o rádio chamaram à vida um público cujo consumo em termos de material sonoro encontra-se fora de qualquer proporção com o crescimento populacional e, portanto, também com o crescimento normal do número de músicos talentosos. Disso resulta, pois, que em todas as artes, falando tanto absoluta como relativamente, a produção de lixo é maior do que antes; e assim deve permanecer enquanto as pessoas seguirem, como atualmente, a exercer um consumo desproporcional de materiais literários, imagéticos e sonoros.' (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933):* [Tradução de Jules Castier]. Paris: 1935, p. 273-275.) Esse ponto de vista é evidentemente não progressista."]

77. Vf: "soviéticos."

78. Vf: "no sentido ocidental da palavra."

79. C: A frase não consta.

80. C: A seção termina aqui.

81. Vf: "Ela explora assim um elemento dialético de formação da massa. É precisamente a aspiração do indivíduo isolado a pôr-se no lugar da estrela, isto é, a destacar-se da massa, que aglomera as massas espectadoras nas projeções. A indústria cinematográfica joga com esse interesse completamente privado para corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme." [A seção termina aqui.]

82. A: A seção <13> segue com conteúdo similar ao da nota 15 B.

83. A: "o qual com frequência está praticamente pressionado contra o corpo do ator."

84. A: "*procedimento técnico*."

85. A: "da câmera posicionada."

86. C: [nota: "As audácias do operador de câmera são de fato comparáveis às do operador cirúrgico. Luc Durtain menciona em um relato acerca de proezas artísticas especificamente gestuais da técnica aquelas 'exigidas na cirurgia em certas incursões difíceis. Escolho como exemplo um caso da otorrinolaringologia (...); refiro-me ao assim chamado método perspectivo endonasal; ou remeto também às proezas artísticas acrobáticas, as quais, guiadas pela imagem invertida do espelho laringeal, devem realizar a cirurgia de laringe; também poderia falar da cirurgia de ouvido, que lembra o trabalho preciso de relojoeiros. Que rica gradação da mais sutil acrobacia muscular não é exigida do homem que quer consertar ou salvar o corpo humano! Pense-se na operação de catarata, na qual pode-se dizer que há uma disputa do aço com tecidos praticamente líquidos, ou nas significativas incursões na cavidade abdominal (Laparatomia).' (Luc Durtain: "La technique et l' homme", em: *Vendredi*, 13 de março de 1936, nº 19.)"]

87. Este parêntese não consta na Vf.

88. A: “No cinema as posturas crítica e usufruidora do público convergem.”

89. A: “ou nas cortes dos séculos XVI, XVII e XVIII.”

90. A: “envolvida no decorrer do século passado devido à sua reprodutibilidade técnica.”

91. A: “confrontá-las com as massas do público.”

92. C: [nota: “Este ponto de vista pode parecer grosseiro; mas, como demonstra o grande teórico Leonardo, pontos de vista grosseiros podem ser muito bem utilizados a seu tempo. Leonardo compara a pintura e a música com as seguintes palavras: ‘A pintura é superior à música pois não precisa morrer no momento em que é chamada à vida, como é o caso da música infeliz (...) A música, a qual se volatiliza assim que surge, é inferior à pintura que, com o uso do verniz, se torna eterna.’ ([Leonardo da Vinci: *Frammenti letterarii e filosofici*] cit. Fernand Baldensperger: “Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840”, em: *Revue de Littérature Comparée*, XV/I. Paris: 1935, p. 79 [nota I].)”]

93. C: No lugar do trecho acima, lê-se: “O filme tem sua característica não apenas no modo pelo qual o ser humano se apresenta à aparelhagem de gravação, mas também em como ele apresenta o mundo para si com ajuda dessa aparelhagem. Um olhar sobre a psicologia do desempenho ilustra a aptidão da aparelhagem para testar. Um olhar sobre a psicanálise ilustra-o por outra perspectiva. O filme de fato enriqueceu o mundo percebido com métodos que podem ser ilustrados com base nos métodos da teoria freudiana. Um ato falho em uma fala passava há cinquenta anos mais ou menos despercebido. Que ele abrisse de repente uma perspectiva profunda na fala que antes parecia prosseguir superficialmente, constituía, antes, uma exceção. Isso modificou-se desde a *Psicopatologia da vida cotidiana*. Ela isolou e tornou analisáveis coisas que antes eram carregadas despercebidas com a larga corrente do percebido. O filme teve por consequência, em toda a vastidão do mundo da percepção óptica, e agora também acústica, um aprofundamento similar da apercepção. O avesso dessa situação é que as performances exibidas pelo cinema são muito mais exatas e analisáveis sob pontos de vista muito mais numerosos do que as performances apresentadas na pintura ou no palco. Em oposição à pintura, é a especificação incomparavelmente mais precisa da situação que constitui a maior possibilidade de análise da performance apresentada no filme. Em oposição ao teatro, a maior possibilidade de análise da performance apresentada no filme é condicionada por uma possibilidade maior de isolamento. Esse fato tem, como sua significação principal, a tendência a promover a interpenetração de arte e ciência. De fato, mal é possível apontar, em uma característica extraída com pureza do interior de uma situação específica – como um músculo em um corpo –, por que ela é mais cativante: por seu valor artístico ou por sua utilidade científica. Será *uma das funções revolucionárias do filme evidenciar como idênticas a aplicabilidade artística e científica da fotografia, que até agora distinguiam-se na maioria dos casos* [nota: ‘Ao buscarmos uma analogia para essa situação, encontramos uma que é altamente instrutiva na pintura renascentista. Também lá encontramos uma arte cujo ímpeto incomparável e cuja significação repousam em grande parte sobre o fato de esta incorporar um número de novas ciências ou de novos dados da ciência. Ela utiliza-se da anatomia e da perspectiva, da matemática, da meteorologia e da teoria das cores. ‘O que nos é mais remoto’, escreve Valéry, ‘do que a estranha pretensão de Leonardo, para quem a pintura era um fim último e a mais elevada demonstração de conhecimento, tanto que, segundo sua convicção, ela exigia onisciência, e ele mesmo não se acovardava perante uma análise teórica, diante de cuja profundidade e precisão nós, da atualidade, postamo-nos atônitos.’ (Paul Valéry: *Pièces sur l’art*, l. c., p. 191, “Autour de Corot”.)’].”

94. A: O trecho acima a partir de “E, assim como (...)” não consta.

95. Vf: “as diferentes disposições psíquicas”.

96. C: A seção termina aqui.

97. A: “percepção óptica.”

98. Vf: “nas massas, particularmente expostas devido às formas atuais da economia.”

99. Vf: “dos perigos que ameaçam a humanidade do fundo dos impulsos reprimidos pela civilização atual.”

100. Vf: “como dizem os psiquiatras alemães”

101. Vf, C: [nota: “O arquétipo teológico dessa imersão é a consciência de se estar a sós com o seu deus. É por meio dessa consciência que, nos tempos de glória da burguesia, a liberdade para enfrentar a tutela eclesiástica se fortaleceu. Nos tempos de sua decadência, a mesma consciência teve de acomodar a tendência latente para privar os interesses coletivos das forças que o indivíduo põe em ação no trato com Deus.”]

102. Vf: “Espectador, leitor – todos eram atingidos.”

103. A: “E ela esteve a ponto de reaver para o presente a qualidade tátil, que é a mais essencial na arte das grandes épocas de reforma.

Que tudo percebido, evidente, é algo que se choca conosco – esta fórmula da percepção onírica, que abarca ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística, foi posta em curso novamente pelo dadaísmo. Com isso, ele favoreceu a demanda pelo filme, cujo elemento de distração é igualmente em primeira linha tátil, repousando sobre o câmbio dos cenários e dos planos, os quais penetram o espectador com um impacto. O filme libertou, portanto, o efeito físico do choque de sua embalagem, o qual o dadaísmo ainda mantinha envolto no choque moral. Em suas obras mais avançadas, acima de tudo em Chaplin, ele unificou ambos os efeitos de choque em um novo patamar.” [A seção <17> segue a partir daqui com o conteúdo da nota 16 B.]

104. Vf: “traumática.”

105. Vf: “traumatizante.”

106. C: “*Graças à sua estrutura técnica, o filme libertou de sua embalagem o efeito de choque físico que o dadaísmo ainda mantinha envolto no choque moral*. [nota: ‘Assim como para o dadaísmo, o filme oferece também para o cubismo e para o futurismo importantes conclusões. Ambos surgem como tentativas deficitárias da arte de dar conta da penetração da realidade com a aparelhagem. Essas escolas empreenderam a sua tentativa, diferentemente do filme, não por meio da utilização da aparelhagem para a apresentação artística da realidade, mas por uma espécie de liga entre realidade apresentada e aparelhagem apresentada. Desse modo, o pressentimento da construção dessa aparelhagem – que se baseia na óptica – tem um papel predominante no cubismo; no futurismo predomina o pressentimento dos efeitos dessa aparelhagem, que entram em vigência com o rápido desenrolar da película.’]”

107. Vf, C: No lugar do trecho desde “Objeta-se”, lê-se: “Pois não faltaram aqueles que se ativeram com fervor justamente a esse lado superficial da coisa. Entre esses, Duhamel manifestou-se do modo mais radical. O que ele objeta no filme, acima de tudo, é o tipo de participação que ele desperta nas massas. Ele chama o filme de ‘um passatempo para hilotas, uma dispersão para criaturas ignorantes, abjetas, exauridas pelo trabalho, que são despidas de suas preocupações (...), um espetáculo que não exige nenhuma concentração, que não pressupõe nenhuma faculdade intelectual (...), que não acende nenhuma luz no coração e que não desperta nenhum outro tipo de esperança a não ser aquela ridícula de um dia tornar-se uma ‘estrela’ em Los Angeles.’ [Duhamel. l. c., p. 58.] Vê-se que se trata no fundo da antiga queixa de que as massas buscam dispersão, enquanto a arte exige concentração do observador. Isso é um lugar-comum. Resta apenas a questão de se ele fornece um ponto de vista para a investigação do filme.”

108. Vf: O trecho desde “Aqui” não consta.

109. C: O trecho a partir de “revolve-a” não consta.

110. Vf, C: “embora apenas segundo suas ‘regras’.”

111. A: “de acordo com sua função histórica.”

112. A: “tem no cinema o seu ponto central.”

Vf: “encontrou no filme o seu próprio campo experimental.”

113. A, Vf: A frase não consta.

A: “E aqui, onde o coletivo busca a sua dispersão, não falta de modo algum a dominante tátil que rege o reagrupamento da apercepção. Originariamente, ela é própria da arquitetura, mas nada revela mais nitidamente as violentas tensões de nosso tempo do que o fato de essa dominante tátil prevalecer na própria óptica. E isso ocorre de fato no filme, por meio do efeito de choque de sua sequência imagética.”

C: “O filme faz retroceder o valor de culto não apenas ao trazer uma postura de especialista ao público, mas também pelo fato de a postura de especialista no cinema não exigir atenção. O público é um examinador, mas um examinador disperso.” [A seção termina aqui.]

114. Vf: Em toda a seção, “Estado totalitário” substitui “fascismo”.

115. A: “sem tocar a ordem de posse e de produção.”

116. Vf: “a expressão de sua ‘natureza’”.

117. Vf: “As massas tendem à transformação das condições de propriedade.”

118. Vf, C: Esta frase não consta.

C: No lugar desta frase lê-se: “À violentação das massas, que ele subjuga no culto ao líder, corresponde a violentação de uma aparelhagem, que ele põe a serviço da geração de valores de culto.”

119. Vf: “*guerra moderna*.”

120. A: “ser passado do esteta ao dialético.”

121. A, C: “mercados.”

122. A: No lugar desta frase lê-se: “Ela [a guerra imperialista] é uma rebelião escrava da técnica que cobra, em ‘material humano’, exigências que a sociedade se absteve de satisfazer.”

123. Vf, C: No lugar do trecho desde “No lugar de usinas (...)” lê-se: “Em vez de canalizar rios, ela desvia o curso da humanidade para o leito de suas trincheiras; em vez de espalhar sementes de seus aviões, ela espalha bombas incendiárias por sobre as cidades, e encontrou na guerra química um novo meio para extirpar a aura.”

124. Vf: “a teoria totalitária do Estado.”

125. Vf: “Assim configura-se a estetização da política perpetrada pelas doutrinas totalitárias. As forças construtivas da humanidade respondem-lhe com a politização da arte.”

ANEXOS

ANEXO I – Tabela comparativa das quatro versões

Primeira versão (A)	Segunda versão (B)
Lema: Duras	Lema: Duras
Índice	----
<1>	I
<2>	II
<3> (N1 B = N1 Vf = N5 C; aqui integrada ao texto)	III N1
<4>	IV
<5> (§ 2 = N2 B = N2 Vf = N9 C)	V N2
<6>	VI N3 (= N10 C), N4 (=N3 Vf)
<7>	VII
<8>	VIII
<9> (N5, 6, 7 B = N4, 5, 7 Vf = N13, 14, 15 C; aqui integradas ao texto)	IX N5, 6, 7

Versão francesa (Vf)	Terceira versão (C)
----	Lema: Valéry
----	----
----	Prefácio
I	I N[ota] 1
II N1	II N2, 3, 4, 5
III	III N6
IV N2	IV N7, 8, 9
V (=VI B § 1, 2)	V N10, 11, 12
VI (=VI B § 3, 4) N3	
VII	VI
VIII	----
IX N4, 5, 6, 7	VII N13, 14, 15, 16

Primeira versão (A)	Segunda versão (B)
<10>	X
<11> § 2 = XII B) (N8, 9 [fontes] B – N8, 9 [fontes] Vf = N18, 19 [fontes] C; aqui integradas ao texto)	XI N8, 9, 10
<12> (= N11 B)	XII (= <11> § 2) N11 (= N20 C), N12
<13> (§ 3 = N15 B)	XIII (= <13> § 1, 2)
<14>	XIV
<15>	XV
<16>	XVI N13 (= N10 Vf = N25 C), N14 (= N11 Vf)
<17> (§ 4 = N16 B)	XVII N15 (= <13> § 3 = N26 C), N16
<18>	XVIII
<19> (§ 1 [miolo] – N17 B = N16 Vf = N32 C) (N18 B – N33 C; aqui integrada ao texto)	XIX N17, 18

Versão francesa (Vf)	Terceira versão (C)
X	VIII N17
XI N8, 9	IX N18, 19
XII	X (§ 1 = XII B) (§2, 3 = XIII B) N20, 21
XIII	
XIV	XI N22
XV	XII N23
XVI	XIII N24, 25
XVII N12 (= N27 C), 13 (= N28 C), 14 (=N29 C)	XIV N26, 27, 28, 29, 30
XVIII N15 (= N31 C)	XV N31
XIX N16 (N18 B = N33 C; aqui integrada ao texto)	Posfácio N32, 33

ANEXO II – Índice da primeira versão

1. Prefácio
2. Reprodutibilidade técnica
3. Autenticidade
4. Destruição da aura
5. Ritual e política
6. Valor de culto e valor de exposição
7. Fotografia
8. Valor de eternidade
9. Fotografia e cinema como arte
10. Cinema e procedimento de teste
11. O ator de cinema
12. Exposição para a massa
13. Direito de ser filmado
14. Pintor e operador de câmera
15. Recepção de pinturas
16. Mickey Mouse
17. Dadaísmo
18. Recepção tátil e óptica
19. Estética da guerra

ANEXO III – Fragmentos, anotações e esboços para o texto de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

1. Paralipomena57, variantes e varia à primeira versão (A) de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Teses provisórias

1) A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua remontagem

2) A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua atualização

3) A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua literarização [última palavra riscada; no lugar:] *politização*

4) A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva ao seu desgaste

5) A reprodutibilidade técnica da obra de arte otimiza suas possibilidades de trabalho no filme. O filme é a forma de arte correspondente à época da reprodutibilidade técnica da obra de arte

6) A reprodutibilidade técnica da obra de arte torna-a objeto da dispersão

7) A reprodutibilidade técnica da obra de arte intensifica a luta pela existência entre as obras de arte das épocas passadas

8) A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte, a qual se reverte, da mais reacionária, como diante da pintura, à mais progressista, como diante do filme cômico. [Tese 8 riscada]

Que elemento é este [o elemento esportivo que o filme adquire em uma cena de assassinato ou amor]*? Desvendamo-lo com a seguinte reflexão: o fundamento do esporte constrói um sistema de prescrições que submete os modos de conduta humanos em última instância à medição com base em medidas físicas elementares: a medição em segundos e centímetros. São essas medidas que estabelecem o recorde esportivo. A antiga forma agonal desaparece do treinamento esportivo moderno a olhos vistos. Este distancia-se de concorrências que medem o ser humano com o ser humano. Não à toa dizia-se de Nurmi que ele corria contra o relógio. Com isso estabelece-se a posição atual do treino esportivo. Ele liberta-se do agonal para tomar o rumo do teste. Nada é mais corrente ao teste em sua figura moderna do que medir o ser humano com uma aparelhagem. Se comparada à aparelhagem dos testes, a do esporte é*

extraordinariamente primitiva. Mas, diferente da performance esportiva, a performance no teste mecanizado não pode ser exposta. Isso limitou a sua significação social.

A fórmula em que a estrutura dialética do filme, em seu aspecto técnico, chega à expressão é: imagens descontínuas diluem-se em uma sequência contínua. A teoria do filme precisaria fazer jus a ambos os dados dessa fórmula. No que tange, primeiramente, à continuidade, não pode ser ignorado que a linha de montagem, que interpreta um papel tão decisivo no processo produtivo, é em certa medida representada, no processo do consumo, pela película cinematográfica. Ambas puderam surgir mais ou menos ao mesmo tempo. A significação social de uma não pode ser compreendida completamente sem a outra. Em todo caso, essa compreensão encontra-se ainda em seus primórdios mais primitivos. – As coisas não se dão bem assim com o outro elemento, o da descontinuidade. Possuímos ao menos uma indicação muito importante para sua significação. Esta consiste no fato de o filme chapliniano ter obtido o maior sucesso entre todos até agora. A razão para tal é absolutamente evidente. O gesto de Chaplin não é efetivamente cênico. Ele não teria sido capaz de se sustentar no palco. Sua significação singular consiste no fato de que ele monta o ser humano no filme a partir de sua gesticulação – isto é, de sua postura tanto corporal como espiritual. É isto que há de novo na gesticulação de Chaplin: ele decompõe a movimentação expressiva humana em uma sequência das mais mínimas enervações. Cada um de seus movimentos constitui-se de uma sequência de partículas picadas de movimento. Quer nos atenhamos a seu andar, à maneira pela qual maneja sua bengala ou ergue seu chapéu – é sempre a mesma sucessão brusca de movimentos mínimos que eleva a lei da sequência de imagens em filme à lei da função motora humana. Sobre o que repousa então a comicidade desse comportamento?

O dadaísmo busca provocar, por meio de seu conteúdo, o "choque" que o filme apresenta por meio de sua estrutura técnica.

Seu [das obras dadaístas] *efeito altamente dispersivo deve-se ao fato de gerarem infalivelmente partidarizações. Com isso, o dadaísmo – da maneira inepta e exagerada própria do precursor – trouxe à tona um elemento importantíssimo da dispersão: um elemento que distingue o público, que é disperso, da comunidade artística, que é concentrada. Na dispersão, a obra de arte é impulso, sob certas circunstâncias até por vezes*

simplesmente um pretexto para um comportamento ativo do sujeito. É evidente que esse comportamento ativo não está voltado aos excessos das cenas escandalosas dadaístas. Em todo caso, porém, há algo de significativo nelas: a velocidade com a qual suas reações ocorriam. [riscado de *Na dispersão* até *ocorriam*]

Uma vez que tratamos da difusão massiva de obras de arte condicionada pelo estado atual da técnica, cabe falar algumas palavras acerca da difusão massiva de conhecimentos, para a qual igualmente estão dados todos os pressupostos técnicos. Aqui, ao menos na Europa ocidental, ainda não se tornou perceptível nenhuma prática que pudesse concorrer com o padrão do filme. Isso deve-se, entre outros, ao fato de as classes dominantes verem a difusão massiva de conhecimento com mais desconfiança do que a difusão massiva da arte. Foram elas que levaram a difusão popular da ciência ao descrédito e fizeram, por meio do tipo de difusão científica popular que praticaram e estimularam, a sua parte para fundamentar esse descrédito. Não é por acaso que nos últimos cem anos a difusão científica popular afundou para bem abaixo do nível que ocupou nos tempos do Iluminismo. Tampouco, porém, é um acaso que nosso tempo veja surgir novamente grandes popularizadores. Pense-se em Lênin, Eddington e Freud.

Varia

Não é de agora que a vida das massas é decisiva para o semblante da história. Mas que essas massas estejam conscientes, e que, ao mesmo tempo, enquanto músculos desse rosto, deem expressão à sua mímica – é um fenômeno completamente novo. Esse fenômeno tem uma validade múltipla, e especialmente drástica no que tange à arte.

Dentre todas as artes, o teatro é a menos acessível à reprodução mecânica, quer dizer, à estandardização: por isso as massas afastam-se dele. Da perspectiva histórica, o mais importante da obra de Brecht talvez seja a sua produção dramática, a qual permite ao teatro assumir sua forma mais sóbria e modesta, e mesmo mais reduzida, para nela hibernar. [riscado de *Dentre* até *estandardização*]

O surgimento massivo de bens cujo valor não estava antes minimamente ligado à sua individualização não se limita à arte. Mal vale a pena apontar a produção de mercadorias, na qual esse fenômeno se tornou naturalmente apreensível pela primeira vez. Mais

importante é frisar que ele não se limita nem ao círculo dos bens naturais, nem ao dos estéticos [*?*]*, mas que se impõe igualmente nos morais. Nietzsche reivindicou uma medida de valor moral própria para cada indivíduo. Esse ponto de vista encontra-se fora de curso; ele é infrutífero sob as relações sociais dadas. Sob essas condições, o padrão moral do indivíduo é crucial para o seu julgamento. Não se questiona que o indivíduo deva ser julgado segundo sua função na sociedade. O conceito do padrão moral, porém, aponta para além dessa noção. É essa a sua vantagem. Pois onde antes a exemplaridade era exigida moralmente, o presente exige a reprodutibilidade. Ele reconhece como corretos e adequados apenas aqueles modos de pensamento e comportamento que comprovam, além de sua exemplaridade, também sua capacidade de ser aprendidos. E aqui exige-se ainda mais do que sua capacidade de ser aprendidos por um número ilimitado de indivíduos. É muito mais exigido deles que sejam passíveis de ser aprendidos imediatamente por massas e por cada indivíduo no interior dessas massas. A reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à produção massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e procedimentos humanos. Ignorar esses contextos significa desfazer-se de todos os meios possíveis para determinar a função atual da arte.*

[O texto a seguir é uma variante da seção <18> da primeira versão (A) e pertence ao manuscrito dessa versão. Devido à proximidade de conteúdo em relação ao fragmento acima, introduzimo-lo neste ponto:] *Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos costumeiros com relação à obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: a participação de massas muito maiores gerou uma forma modificada de participação. O observador não pode ser desencorajado pelo fato de essa participação surgir primeiramente sob uma forma infame. Ele ouve que as massas alheias à arte buscam dispersão na obra de arte, enquanto o amigo da arte aproxima-se dela com concentração. Para as massas, a obra de arte seria objeto de dispersão; para o amigo da arte, seria um objeto de sua devoção. Aqui faz-se necessária uma análise mais aproximada. Dispersão e concentração encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se concentra diante da obra de arte imerge nela; ele penetra nessa obra como narra a lenda chinesa do pintor que observa seu quadro terminado. A massa dispersa, por sua vez, inversamente, imerge a obra de arte em si, revolve-a com sua ondulação, envolvendo-a em sua torrente. Isso ocorre de modo mais manifesto nas construções. A arquitetura sempre foi o*

protótipo de uma obra de arte cuja recepção ocorre na dispersão e através do coletivo. Presentificar o seu efeito é de significação decisiva para toda tentativa de reconhecer a relação das massas com a obra de arte segundo sua função histórica. A pintura sempre fora especialmente adequada à observação contemplativa de um ou alguns poucos indivíduos. A observação simultânea de quadros por um grande público, como começa a ocorrer no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, a qual não foi de modo algum desencadeada exclusivamente pela fotografia, mas de modo relativamente independente desta, por meio da destinação da obra de arte à massa.

De importância especial foram sempre aquelas formas de arte ligadas estreitamente à arquitetura, que se desenvolveram nela. Qual a situação de nossas construções atuais? Elas tornaram-se, como é possível reconhecer nas grandes cidades, suportes de reclames. A recepção na dispersão, a qual se faz notar com ênfases distintas em quase todos os âmbitos, possui um de seus agentes mais importantes no reclame. Do cartaz publicitário à publicidade radiofônica, passando pelo anúncio de jornal, pode-se acompanhar a crescente amálgama de importantes elementos da arte com os interesses do capital. A partir do que foi dito, fica evidente que com isso não se trata de modo algum de um mero processo de degradação. No reclame voltado à massa dos indivíduos dispersos, a arte faz a prova mercantil sobre um exemplo, sobre o qual ela fará, com a revolução do proletariado, a humana: o exemplo de sua recepção pelas massas. Isso demonstra que é infrutífero querer fixar limites fundamentais entre reclames e arte. Por outro lado, é frutífero confrontar formas extremas da produção artística, como por exemplo as imagens da devoção e do reclame, e constatar que a postura daquele que se concentra perante a obra de arte é sempre reconvertível à postura religiosa, enquanto a de uma massa dispersa, que deixa a obra de arte agir sobre si, deve avaliar, a todo tempo, sua figura digna de humanidade a partir da postura política. Antes de mais nada, devemos nos dar por satisfeitos com a determinação de que, na constelação da história mundial, os extremos se tocam. Não há, diante do cartaz, como havia perante o ídolo, nem amigos da arte, nem ignorantes.

Alegoria: o filme penetra o reino da arte

Sociedades anônimas aproximam-se dirigindo tanques e atropelam os mecenas

Como eremitas, os produtores sentam-se sobre altas montanhas. Os reprodutores

revolvem-se pelos vales em amontoados vibrantes

*Inacessível e oculta, a obra de arte mais elevada encontra-se no santíssimo*58 *da cella. Mas esses artistas precipitam-se incansáveis para novas possibilidades de exposição (reclames)*

Em nobre rivalidade, os antigos artistas medem-se uns aos outros: [palavra indecifrável] *agonais. Estes – o fotógrafo, o diretor, o regente – ocupam-se com um aparato. Qual dentre eles pode servi-lo melhor?*

[Benjamin escreveu, posteriormente, diante de cada uma das quatro partes desta *Alegoria*, uma palavra inicial na beirada extremamente estreita da folha. Essas palavras eram, em sequência: *missão de aperfeiçoamento*; *reprodutor*; *valor de exposição*; *valor de teste*.]

2. Paralipomena e varia à terceira versão (C) de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Notas

[Os números de páginas referem-se provavelmente ao tiposcrito que serviu de base à versão francesa (Vf) e à terceira versão (C).]

p. 12 Mutabilidade da tradição: persistência dos deuses antigos no humanismo medieval.

*p. 17 Conceito de segunda natureza: que sempre tenha havido esta segunda natureza, que ela, porém, não se distinguia antes da primeira e que apenas se tornou segunda ao formar a primeira em seu seio. Acerca das tentativas de reabsorver a segunda natureza, a qual deixou anteriormente a primeira surgir de si, de volta para dentro desta: sangue e solo*59*. Diante disso, trazer necessariamente à tona a forma de jogo da segunda natureza: opor a jovialidade do comunismo à seriedade animalesca do fascismo. O quadro de Ramuz.*

p. 44 A aplicabilidade do método disneyano para o fascismo.

[Verso:] [...] *A discussão acerca da máquina. A posição burguesa de Marinetti, a pequeno-burguesa de Duhamel, a revolucionária de Maiakovski. A posição de Marinetti corresponde à da grande indústria, a de Duhamel à da pequena. Ambas as posições são estéticas.*

A preocupação "passional" das massas atuais de "aproximar" as coisas de si só poderia ser o avesso do sentimento da crescente alienação, não apenas em relação a si mesmas, mas também às coisas, que é consequência da vida atual do ser humano.

500 e subsequentes: [se se trata, com este número, e também no caso do número *501*, no verso da folha, da indicação de página de um livro, não pode ser determinado a partir das anotações] *Este estado de coisas extrai sua assinatura própria como* [provavelmente um erro de grafia para *da*] *dupla possibilidade de uso e função do teste. Não se testa apenas um comportamento determinado do objeto do teste (ator) na imagem, mas a capacidade do espectador de compreender esse comportamento é igualmente testada. Podemos assumir sem mais que as diversas novas reivindicações que o filme impõe ao entendimento das pessoas têm sua parte na demanda por ele. Quando se tem isso presente, então a concorrência entre*

fotografia (filme) e pintura pode servir de princípio explicativo também para certos experimentos aparentemente mais remotos da pintura moderna. Pensamos em Marcel Duchamp. Duchamp é um dos fenômenos mais interessantes da vanguarda francesa. Sua produção é muito pequena, mas sua influência não é pouca. Duchamp não pode ser identificado com nenhum tipo de escola. Ele era próximo do surrealismo, é amigo de Picasso, embora sempre tenha permanecido em isolamento. Sua teoria da obra de arte [*do valor artístico* (?)]*, exemplificada (não explicada) por ele recentemente em um portfólio, "La Mariée mise à nu par ses Célibataires", tem mais ou menos a seguinte aparência: assim que um objeto é visto por nós como uma obra de arte, ele não pode mais absolutamente figurar enquanto tal. Por isso, o ser humano contemporâneo pode experimentar o efeito específico da obra de arte muito mais em configurações casuais do lixo ou entulho, em objetos* [riscado de *configurações* até *objetos*] *objetos (uma palmeira envasada carregando teclas de piano, uma cartola perfurada múltiplas vezes) desengajados (quer dizer, retirados de seu contexto funcional* [*)*] *do que em obras de arte renomadas. A criação de objetos surrealistas, nos quais é reservado um largo campo de ação para o acaso (o enferrujamento do Stasbalolagerung*[?]60*), tornou-se uma ocupação apaixonante para muitos pintores deste círculo. Todos estão livres para vê-los como fenômenos da decadência* [*Entartungserscheinungen*]*. Mas também eles podem ter seu valor diagnóstico. Pode-se relembrar, em face do que é aqui descrito, uma passagem famosa de Leonardo. Leonardo relata como ocasionalmente apontava, àqueles dentre seus discípulos que desejavam recorrer a modelos, um muro úmido que se encontrava em seu campo de visão, com as palavras: isto eles podiam tomar como modelo; nele seriam capazes de ler tudo que desejassem: batalhas, corpos femininos e animais.*

A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita a partir do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada tempo possui a sua própria nova, porém inerdável, possibilidade de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas fizera justamente acerca dele.

É a tarefa mais importante da história da arte decifrar, nas grandes obras do passado, as profecias em vigência na época de sua concepção.

Do futuro – de fato – e não sempre imediatamente iminente, jamais um que seja

completamente determinado. Muito antes, não há nada na obra de arte mais passível de transformação do que esse espaço obscuro e fervilhante do futuro, a partir do qual não surge, no decorrer dos séculos, jamais uma única dessas profecias que distinguem as obras espirituosas das atabalhoadas, mas sempre uma sequência delas, mesmo que intermitente. Para que, no entanto, essa profecia se torne apreensível, algumas das circunstâncias adiantadas pela obra de arte, frequentemente em séculos, mas também com frequência apenas em anos, devem ter amadurecido. São estas, por um lado, certas modificações sociais que transformam a função da arte, e, em segundo lugar, certas invenções mecânicas.

Varia à "Obra de arte"

[a folha, preenchida em ambas as faces, lista catorze passagens, das quais cinco foram riscadas, isto é, introduzidas na terceira versão (C); as nove restantes são as seguintes:]

O agente mais seguro para o triunfo do novo é o enfadar-se com o velho.

Duas funções da arte: 1) Familiarizar a humanidade com certas imagens, antes que sejam dados à consciência os fins em cuja perseguição tais imagens são criadas. 2) Auxiliar tendências sociais, cuja realização no próprio ser humano seria destrutiva, a se concretizarem no mundo das imagens.

Fragmentação em Chaplin; ele interpreta a si próprio alegoricamente. "La canne représentait la dignité, la moustache était l'orgueil et les bottines exprimaient toute la lourdeur des soucis d'ici-bas." [*A bengala representava a dignidade, o bigode era o orgulho e as botinas exprimiam todo o peso das preocupações daqui de baixo.*] *"Propos de Chaplin rapportés par Pattison-Knight"* [*Declaração de Chaplin apresentada por Pattison-Knight*] Intransigeant*, 22 de fevereiro de 1931 (citado por Philippe Soupault:* Charlot Paris *1931 p. II)*

"O filme (...) começou (...) com a câmera fixa e a sequência de filme sem cortes." Arnheim l. c. p. 320

Modificar a passagem acerca da história da construção.

O aparato de Magnan61 possibilita registrar 3 mil quadros por segundo.

Maso Finiguerra – inventor da água-forte? – incunábulo da xilogravura: Spencer.62

A técnica liberta inclui o controle das forças sociais elementares como pressuposto para o

das naturais. (Nos tempos arcaicos encontramos a relação inversa: a dominação das forças naturais inclui a dominação de certas forças sociais elementares.)

A arte é uma sugestão de aperfeiçoamento à natureza, uma imitação [Nachmachen]*, cujo imo mais oculto é uma demonstração* [Vormachen]. *A arte é, em outras palavras, a mimese perfeita.*

Para "A obra de arte na era [...*"*]

"Dans l'espace d'une seconde [...] *Percevoir signifie immobiliser."* [*No espaço de um segundo* [...] *Perceber significa imobilizar.*] *Henri Bergson:* Matière et mémoire [*Matéria e memória*] *Paris: 1896, pp. 229/232. Bergson apresenta, assim, a percepção humana como o primeiro compressor temporal.*63 *A faculdade de comprimir o tempo seria, segundo ele, uma condição fundamental de nossa percepção.*

É necessário enfatizar ao máximo que o filme, ao tornar a exponibilidade o objeto mais importante do procedimento de teste, equipara a totalidade do campo dos modos de comportamento humano a uma aparelhagem, exatamente do mesmo modo que a performance de trabalho do trabalhador industrial nas fábricas. Com isso, a arte comprova que os objetos agrupados por ela em torno do polo do valor de exposição são a princípio tão ilimitados quanto aqueles que se agrupam em torno do polo de seu valor de culto.

A primeira técnica excluía a experiência independente do indivíduo. Toda experiência mágica da natureza era coletiva. O primeiro sinal de uma experiência individual ocorre no jogo. Dela desenvolve-se então a científica. As primeiras experiência[*s*] *científicas ocorrem sob proteção do jogo descompromissado. É, pois, essa experiência que faz desaparecer, em um processo de duração milenar, a representação e talvez também a realidade dessa natureza que correspondia à primeira técnica.*

Elementos de jogo da nova arte: futurismo, música atonal, poésie pure*, romance policial, filme.*

Se há aura nas fotografias primitivas, por que não no filme?

Pensamento instrumental e magia

"Les progrès en technologie [...] *'matière à lire, à voir et à entendre'."* [Os progressos na

tecnologia (...) 'matéria para ler, ver e ouvir'] *Aldous Huxley:* Crosière d'hiver, Voyage en Amérique centrale [Cruzeiro de inverno. Viagem à América Central] *Paris: pp. 273-275 – Não se pode indicar de modo mais enfático a necessidade de proteger a arte do terrível processo de decadência que a ameaça por meio de sua conexão íntima com elementos didáticos, informativos, políticos*

Também o disperso é capaz de acostumar-se – de fato, ele o é especialmente. Recepção tátil e dispersão não se excluem mutuamente. O automobilista, que está "totalmente ausente" em seus pensamentos – pensando p. ex. no seu motor danificado –, irá acostumar-se melhor à forma moderna da garagem do que o historiador da arte, que se esforça perante ela para determinar seu estilo. A recepção na dispersão, a qual se faz perceptível, com uma ênfase crescente, em quase todos os âmbitos da arte, é o sintoma de uma transfuncionalização determinante do aparato aperceptivo humano, o qual se vê diante de tarefas que só podem ser solucionadas coletivamente. Ao mesmo tempo, é o sintoma de um aumento da significação da apercepção tátil, que se propaga, a partir da arquitetura – sua morada original –, às demais artes. Isso se faz bastante evidente no caso da música, na qual um elemento essencial de seu desenvolvimento mais recente, o jazz, tinha seu agente mais importante na música dançante. Essa tendência impõe-se de maneira menos evidente, mas não menos abrangente, no filme, o qual introduz, por meio do efeito de choque de suas sequências imagéticas, um elemento tátil na própria ótica. [A passagem sobre *música*, até ao final da anotação, está circulada com um lápis azul, e a palavra *jazz* está igualmente sublinhada.]

Suplementos ao trabalho

Teses recomendáveis ao debate: crítica da expressão [Ausdruck] *como princípio da produção poética*

Caracterização da estrutura específica do trabalho: ele não submete qualquer *objeto historicamente dado ao método da dialética materialista, mas desdobra-se naquele objeto que – no âmbito da arte – lhe é* simultâneo. *É essa a diferença entre Plekhanov e Mehring.*

Nota acerca do princípio da expressão e de suas funções reacionárias.

Panofsky: perspectivas (produção em massa de ícones em Bizâncio)

Tentativa de emancipar a observação do filme de toda abordagem de especialista

História da origem do trabalho

Conclusões para a primeira parte

Acerca da epígrafe

[As quatro passagens a seguir são tiras não corrigidas, recortadas de páginas de uma cópia tiposcrita, nas quais ocorre uma vez uma nota de Benjamin, e que se encontravam grampeadas às páginas 411 e 412 do manuscrito – preenchidas com instruções de trabalho.]

O trabalho não vê de modo algum como sua tarefa o fornecimento de prolegômenos à história da arte. Pelo contrário, ele esforça-se principalmente em nivelar o caminho para a crítica do conceito de arte a nós transmitido pelo século XIX. Tenta-se demonstrar que esse conceito carrega a marca da ideologia. Seu caráter ideológico é visível na abstração com a qual define a arte, no geral e sem consideração para com sua construção histórica, a partir de representações mágicas. O caráter ideológico, ou seja, enganoso dessas representações mágicas abstratas da arte é comprovado duplamente: em primeira instância por meio de sua confrontação com a arte atual, que tem como seu representante o filme; em segundo lugar, por meio de sua confrontação com a arte efetivamente alinhada com a magia dos tempos arcaicos. Poder-se-ia resumir o resultado dessa segunda confrontação da seguinte maneira: a concepção da arte torna-se tanto mais mística quanto mais a arte se distancia de uma verdadeira utilidade mágica; quanto maior, por outro lado, for a utilidade mágica da arte (e ela tem seu ápice nos tempos arcaicos), tanto menos mística será a sua concepção.

Pode-se talvez dizer que a reprodutibilidade técnica do objeto artístico introduz efetivamente uma crise da beleza, e aduzir como ilustração uma observação de Huxley, correndo-se o risco de expandir o seu campo de aplicação para além do âmbito da indústria artística, que Huxley tinha em mente. "Ao ser multiplicado aos milhões"[,] *diz Huxley, "até o mais belo objeto torna-se feio". (Aldous Huxley:* Croisière d'hiver [Voyage] en Amérique Centrale. *Paris: p. 278)*

A produção cinematográfica tem uma enorme significação para a liquidação da diferença entre trabalho espiritual e manual. As leis da atuação cinematográfica exigem do ator absoluta sensualização dos reflexos e reações espirituais; dos operadores, por outro lado, exigem performances altamente espirituosas. "A divisão do trabalho penetra a vida a partir

do instante em que surge uma diferença entre trabalho corporal e espiritual." Se essa afirmação da "Ideologia alemã" está correta, então não há nada mais vantajoso para uma liquidação da divisão do trabalho em geral e para o desenvolvimento de uma formação humana politécnica do que o nivelamento da diferença entre trabalho corporal e espiritual. Atualmente podemos acompanhá-lo, se não exclusivamente, com certeza de modo especialmente nítido, na produção cinematográfica.

Aquilo que surgiu no filme mudo como "música de acompanhamento" era – do ponto de vista histórico – a música que aguardava – "fazia fila" – diante dos portões do filme. Depois, a música obteve acesso ao filme. Com isso, i.e. com o filme sonoro, muitos problemas da "música de acompanhamento" foram liquidados de um só golpe. Seu caráter, na aparência puramente formal, revelou-se como função de um estágio precoce, rapidamente superado, do desenvolvimento técnico. O filme sonoro torna possível à música identificar-se não apenas com o seu "de onde" – botequim ou capela militar, pianista ou gramofone –, mas também com o seu "o quê". Pois tanto um hit *quanto uma sonata de Beethoven podem, enquanto tais, ser montados na ação do filme. Desse caso particular pode-se extrair uma desconfiança benéfica contra o alcance de problematizações "formais*[*"*] *em geral.*

3. Paralipomena, notas e variantes à segunda versão (B) de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica[64]

{*No mais, vem à tona nas revoluções ainda uma outra vontade utópica. Pois há, ao lado da utopia da segunda natureza, uma utopia da primeira natureza. Aquela encontra-se mais próxima de sua realização do que esta. Quanto mais o desenvolvimento da humanidade progride, tanto mais evidentes tornam-se as utopias referentes à primeira natureza (e particularmente ao corpo humano), em detrimento das quais aquelas referentes à sociedade e à técnica retrocedem. Neste caso é evidente que esse retrocesso seja provisório.*} *Os problemas da segunda natureza, os sociais e técnicos, devem estar muito próximos de sua solução antes ainda de os da primeira – amor e morte – fornecerem uma noção de seus contornos. (É certo que, justamente dentre os espíritos mais perspicazes da revolução burguesa, alguns não o quiseram admitir. Sade e Fourier têm em vista a efetivação imediata da vida humana feliz. Em oposição a isso, vê-se esse lado da utopia retroceder na Rússia. Em compensação, o planejamento da existência coletiva conecta-se a um planejamento técnico em uma escala planetária de abrangência* [*)*]. *(Não é por acaso que as expedições ao Ártico e à estratosfera pertencem aos primeiros grandes feitos da União Soviética pacificada.) Se nos voltarmos, neste contexto, ao dito "sangue e solo", apresenta-se* de um só golpe *o fascismo, em sua busca por bloquear o caminho para* ambas *as utopias. "Sangue" – isso vai contra a utopia da primeira natureza, que deseja tornar sua medicina em arena de todos os micróbios. "Solo" – isso vai contra a utopia da segunda natureza, cuja realização deve ser um privilégio do tipo de ser humano que se eleva à estratosfera para dali arremessar bombas.*

{*Esta* [a origem da visão antiga sobre a arte] *encontra-se na mimese enquanto fenômeno primordial de toda atividade artística. O imitador torna uma coisa aparente. (E a imitação mais antiga conhece inicialmente apenas um único material em que cria: o corpo do próprio imitador.*[*)*] *Fala e dança (gestos labiais e corporais) são as primeiras manifestações da mimese. O imitador torna uma coisa aparente. Pode-se dizer também que ele joga/atua* [spielt] *a coisa: e com isso tocou-se a polaridade que repousa no fundo da mimese.*}

{*Revoluções são enervações do coletivo, tentativas de dominação daquela segunda natureza, na qual o controle das forças sociais elementares se tornou indispensável como*

pressuposto *de uma dominação técnica mais elevada das naturais. Assim como uma criança, quando aprende a agarrar, estende a mão em direção à lua como que em direção a uma bola, toda revolução ambiciona, juntamente com objetivos agarráveis, também outros, que no momento permanecem utópicos. Nas revoluções emerge, porém, uma vontade duplamente utópica. Pois não é apenas a segunda natureza, da qual o coletivo se apodera na técnica como sua primeira* [*natureza*], *que põe suas reivindicações revolucionárias. Também a primeira natureza, a orgânica, e em primeiro lugar o organismo corporal do ser humano singular, ainda está longe de obter o que lhe cabe. De fato, suas reivindicações deverão ocupar, no processo de desenvolvimento da humanidade, inicialmente a posição na qual os problemas da segunda natureza ...*}

A significação da bela aparência para a estética tradicional encontra-se profundamente enraizada em uma era da percepção que tende ao seu fim. A doutrina a ela correspondente experimentou sua última versão no idealismo alemão. Mas ela já carrega aqui traços epigonais. Sua famosa fórmula, segundo a qual a beleza é aparência – aparição sensível de uma ideia ou aparição sensível do verdadeiro –, não apenas simplificou a antiga, mas ignorou seu fundamento na experiência. Este encontra-se na aura. "O belo não é nem o invólucro, nem o objeto oculto no invólucro, mas o objeto em seu invólucro" – esta é a quintessência da estética antiga. A beleza aparece através de seu invólucro, o qual nada mais é que sua aura. Se deixa de aparecer, deixa de ser bela. É essa a forma autêntica daquela velha doutrina, cujos descendentes [por volta de seis ou sete palavras riscadas e irreconhecíveis] *diante de nossos olhos. Isso não deve impedir o observador de reconduzir seu olhar à sua origem, mesmo que fosse apenas para encontrar ali aquele conceito polar que foi prejudicado até agora pelo de aparência, mas que agora é solicitado a expor-se à luz do dia. É esse o conceito do jogo. Aparência e jogo formam uma polaridade estética. É sabido que Schiller deu um lugar privilegiado ao jogo em sua estética, enquanto a estética de Goethe é determinada por um interesse passional pela aparência. Essa polaridade deve encontrar lugar na definição da arte. A arte, poderia formular-se, é uma sugestão de aperfeiçoamento da natureza: uma imitação cujo interior oculto é uma demonstração. A arte é, em outras palavras, mimese aperfeiçoadora. Na mimese dormitam, dobradas estreitamente uma sobre a outra, como os cotilédones de um broto, os dois lados da arte: aparência e jogo.*

Por mais ambíguos que sejam os interesses promovidos por Le Bon e outros com sua "Psicologia das massas", o pensamento dialético não pode, como revelam as reflexões acima, de modo algum se abster do conceito de massa, deixando-o ser substituído por aquele de classe. Furtar-se-ia com isso a um dos instrumentos para a apresentação do vir a ser das classes e dos acontecimentos nestas. A formação de massas não ocorre de modo algum apenas no seio de classes. Poder-se-ia dizer com mais razão que a formação de classes ocorre no seio das massas. Essa sentença, no entanto, tomada em sua forma abstrata, é evidentemente vazia; e ela tampouco se torna mais rica de conteúdo quando se inserem massas arbitrárias – como a população de uma cidade ou a massa dos daltônicos – nessa fórmula. Em certos casos, porém, a formação de classes no seio de uma massa é um evento concreto e importantíssimo quanto ao conteúdo. Uma tal massa apresenta-se em certas condições na dos frequentadores de cinema. A princípio, ela não é determinada precisamente segundo sua estrutura de classe, e portanto tampouco mobilizável politicamente sem mais. Isso, porém, não exclui a possibilidade de uma certa prontidão à mobilização política ser elevada ou reduzida nela por meio de filmes determinados. E isso ocorre frequentemente de modo mais duradouro do que por meio de filmes efetivamente de propaganda em apresentações nas quais a consciência de classe, do modo como afeta as distintas camadas do público, é sub-repticiamente estimulada ou danificada. É essencialmente a esse lado do filme que a crítica sofisticada se limitou até agora. Dessa maneira, Kracauer, na Alemanha, e Moussignac, na França, p. ex., chamaram a atenção para o dano causado à consciência de classe proletária por meio da produção cinematográfica burguesa.

As assinaturas da época que acompanhamos nesta investigação da obra de arte afetam a política de modo muito mais imediato do que poderíamos estar inclinados a supor. Para começar, já é evidente que as profundas modificações em ambos os âmbitos – tanto no estético quanto no político – estão ligadas àquele grande movimento das massas, em cujo decorrer estas tomam o primeiro plano no palco histórico, com uma insistência antes desconhecida e com uma consciência direta-indireta antes desconhecida. Isso encontra sua expressão drástica em dois dos rumos mais importantes desta época, cuja forma aparente geral e desnuda é o fascismo. Trata-se da decadência da democracia e da preparação da guerra. Poder-se-ia, portanto, admitindo como acertada essa afirmação, cuja comprovação virá a seguir, levantar a questão: como pode ser esperada, no âmbito da arte, uma função

salutar de forças que no âmbito da política levam ao fascismo? A isso há de se responder: a arte não é apenas, como mostrou a psicanálise, aquele âmbito específico no qual conflitos da existência individual podem ser levados a uma resolução, mas ela tem a mesma função, talvez de modo ainda mais intenso, em nível social. A força devastadora inerente às tendências nela apaziguadas, portanto, diz tão pouco contra a arte quanto a loucura, na qual os conflitos individuais apaziguados no criador por meio da arte o teriam levado a decair na vida. À estetização da vida política promovida pelo fascismo responde o comunismo com a politização da arte.

{É próprio do fascismo dar a expressão mais imediata a esses movimentos de massa. E essa expressão mais imediata é a guerra.

Na Alemanha a tradição de Schwabing manteve-se na política. Na Itália o futurismo desfez-se de seus elementos revolucionários para, no virulento espírito pequeno-burguês de Marinetti, proclamar a estetização da política.}

4. Esboços e anotações tardios (1938-40) para A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Para "A obra de arte na era"

Uma reflexão retirada da [palestra] *de Carl Schmitt "Über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen"[Sobre a era das neutralizações e despolitizações], 1929. "'As invenções dos séculos XV e XVI tinham efeitos liberadores, individualistas e rebeldes; a invenção da arte da impressão levou à liberdade de imprensa. Hoje as invenções técnicas são meios de uma dominação monstruosa das massas; ao rádio pertence o monopólio radiofônico, ao filme a censura cinematográfica. A decisão entre liberdade ou servidão não se encontra na técnica enquanto técnica. Ela pode (...) servir à liberdade e à opressão, à centralização e à descentralização. De seus (...) princípios (...) não resulta nem um questionamento político, nem uma resposta política.' A pergunta de Schmitt é, portanto: que política é forte o suficiente para se utilizar da técnica como um meio e lhe dar um 'sentido definitivo'? Sua resposta é: apenas uma que politize todos os âmbitos da vida na mesma medida em que foram neutralizados por meio do comércio e da técnica." Karl Löwith:* Max Weber und seine Nachfolger [*Max Weber e seus sucessores*] *(Maß und Wert* [*Medida e valor*] *ano III, revista 2, janeiro/fevereiro 1940, p. 173)*

Para a obra de arte na era

Crise da pintura

Se é correto que a significação da pintura em madeira é dependente do papel funcional da parede, esbarramos em um fato altamente dialético. Pois foram justamente as exposições, as quais tornam a recepção dos quadros pela primeira vez assunto da massa, que expuseram o quadro pela primeira vez em paredes totalmente desligadas de funções arquitetônicas. As exposições, ao erguerem o tabique provisório como portador do quadro, adiantaram um desenvolvimento da peça de habitação que deveria acentuar decisivamente a crise da pintura.

A exposição de quadros sobre cavaletes, que pode ser encontrada com frequência no interior de estilo makartiano, adianta igualmente sua instalação, nos dias de hoje, em

paredes cuja função se atrofiou.

[Os dois fragmentos a seguir, a julgar pelos temas brechtianos, são provavelmente anteriores aos demais (por volta de 1935-36)]

Esporte: entrada e saída chocante do campeão no campo público

Função da canção para o trabalho: não apenas lhe fornecer um ritmo, mas afastar dele a atenção, mecanizá-lo

Enquanto a teoria da arte não for capaz de exemplificar todos os seus elementos no filme, ela permanecerá carente de melhoras

A dispersão do público é proporcional ao padrão técnico da obra de arte. Poder-se-ia introduzir, para tal padrão, o conceito de valor de recorde

{É de se atentar, na teoria do filme, que no filme a distinção entre original e reprodução perde seu objeto}

A obra de arte empreende a produção responsável de dispersão

{O choque que, no filme, determina o ritmo da recepção determina, na esteira de montagem, o ritmo da produção}

Teoria da dispersão

Tentativa de fixar o efeito da obra de arte sob a eliminação da solenidade nela

Existência parasitária da arte em relação ao princípio do sagrado

"O autor como produtor" negligencia em favor do valor educativo o valor de consumo

No filme a obra de arte atinge o ponto culminante do desgastável

A moda é um fator indispensável na aceleração do desgaste

Os valores da dispersão devem ser desenvolvidos no filme assim como os valores da catarse na tragédia

Tanto a dispersão como a catarse podem ser descritas como fenômenos fisiológicos

Dispersão e destruição como lados subjetivo e objetivo do mesmo acontecimento

A relação da dispersão com a incorporação deve ser examinada

A persistência das obras de arte pode ser apresentada sob o ponto de vista de sua luta pela existência

Sua humanidade efetiva consiste em sua capacidade de adaptação ilimitada

O critério para a fecundidade de seu efeito é a comunicabilidade desse efeito

Valor educativo e valor de consumo da arte podem convergir em casos ideais (em Brecht), mas dificilmente coincidem

Os gregos tinham apenas uma forma de reprodução (mecânica): a moeda

Eles não podiam reproduzir suas obras de arte. Estas precisavam, portanto, ser duradouras. Daí: arte eterna

Assim como a arte dos gregos dependia da duração, a arte presente depende do desgaste

Este é possível de dois modos: por meio de sua submissão à moda ou por meio de um câmbio de sua função na política

Reprodutibilidade – dispersão – politização

Valor educativo e valor de consumo convergem. Com isso dá-se uma nova forma do aprender

A arte tangencia a mercadoria; a mercadoria tangencia a arte

ANEXO IV – Carta de Adorno para Benjamin: crítica ao texto de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica65

Londres, 18 de março de 1936.

Caro senhor Benjamin,

se hoje me proponho a compartilhar com o senhor algumas notas referentes ao seu trabalho extraordinário, isso não ocorre absolutamente na intenção de oferecer uma crítica, nem mesmo uma resposta adequada. A terrível pressão a que me submete o meu trabalho – o grande livro lógico, a finalização de duas últimas análises para a minha parte na monografia de Berg e o exame do *jazz*66 – retira qualquer perspectiva de sucesso de uma pretensão desse tipo; acima de tudo diante de um trabalho em face do qual me torno seriamente consciente da insuficiência

da comunicação escrita – pois não há nele uma sentença sequer que eu não desejasse discutir exaustivamente com o senhor. Atenho-me à esperança de que isso ocorrerá muito em breve, mas, por outro lado, tampouco quero esperar tanto tempo para responder-lhe, por mais insuficiente que venha a ser esta resposta.

Permita-me, portanto, que me limite a um aspecto principal. Concedo um interesse apaixonado e completa concordância àquilo deste estudo que me parece ser uma implementação de suas intenções originárias – a construção dialética da relação entre mito e história – no nível da dialética materialista: a autodissolução dialética do mito, que é aqui visada enquanto desencantamento [*Entzauberung*] da arte. O senhor sabe que o objeto "liquidação da arte" encontra-se há muitos anos subjacente a meus ensaios estéticos, e que a ênfase com a qual defendo o primado da tecnologia, acima de tudo na música, deve ser compreendida estritamente nesse sentido e no de sua segunda técnica. E não me admira que encontremos aqui uma base explicitamente comum; não me admira que, após o livro sobre o barroco67 ter realizado a distinção da alegoria e do símbolo ("aurático", segundo a nova terminologia), a *Rua de mão única*68 realize a distinção da obra de arte em relação à documentação mágica. Trata-se – espero que não soe imodesto quando digo: para nós dois – de uma bela confirmação que eu – em uma dissertação sobre Schönberg que lhe é desconhecida, publicada no escrito em homenagem ao mesmo69 – tenha realizado formulações acerca da tecnologia e da dialética, assim como da relação modificada com a técnica, que dialogam da maneira mais perfeita com as do senhor.

Ora, é também essa comunicação que me fornece o critério das diferenças que tenho que constatar, com o único objetivo de servir àquela nossa "linha geral" que agora se desenha tão nitidamente. Para tal, talvez seja possível seguir primeiramente o nosso antigo método da crítica imanente. Nos seus escritos, cuja grande continuidade também este mais recente parece partilhar, o senhor distinguiu o conceito da obra de arte enquanto construto tanto do símbolo da teologia como também do tabu mágico. Tendo isso em vista, parece-me discutível, e vejo aqui um resto deveras sublimado de certos temas brechtianos, que o senhor agora transfira sem mais o conceito da aura mágica para a "obra de arte autônoma", conferindo-lhe uma função explicitamente contrarrevolucionária. Não é necessário assegurá-lo de que estou totalmente consciente do elemento mágico na obra de arte burguesa (e tanto menos ao se considerar que

venho tentando sempre renovadamente desmascarar a filosofia burguesa do idealismo – à qual pertence o conceito da autonomia estética – como eminentemente mítica). Parece-me, porém, que o centro da obra de arte autônoma não pertence ele próprio ao lado mítico – perdoe-me o modo tópico de falar –, mas que é em si dialético: que nela se entrecruzam o mágico e o signo da liberdade. Se bem me recordo, o senhor proferiu certa vez algo semelhante em relação a Mallarmé, e não posso designar melhor meu sentimento para com a totalidade desse trabalho do que dizendo que eu insistiria no desejo de ver, como seu contraponto, um outro, acerca de Mallarmé, o qual o senhor nos deve, segundo minha opinião, como uma contribuição importantíssima. Por mais dialético que seja o seu trabalho, ele não o é em relação à própria obra de arte autônoma; ele ignora a experiência elementar – a qual se torna para mim a cada dia mais evidente na minha própria experiência musical – de que justamente a suprema consequência na observância da lei tecnológica da arte autônoma a modifica, aproximando-a, no lugar da tabuização e da fetichização, do estado de liberdade daquilo que é conscientemente confeccionável, realizável. Eu não saberia apontar nenhum programa materialista melhor do que aquela sentença de Mallarmé, na qual ele define a literatura não como inspirada, mas como feita a partir de palavras; e as maiores manifestações de reação, como é o caso em Valéry e Borchardt (este último em seu trabalho sobre a *villa*70, o qual, apesar de um comentário inominável contra os trabalhadores, poderia ser integralmente retomado em termos materialistas), possuem essa explosividade depositada em suas células mais íntimas. Ninguém poderia estar mais de acordo com o senhor do que eu, quando salva o filme *kitsch* em face do filme "de nível"; a *l'art pour l'art*, porém, seria igualmente carente de salvação, e a frente unida que se constitui contra ela, e que, segundo meu conhecimento, vai de Brecht até o movimento de juventude [*Jugendbewegung*], serve somente como estímulo para tal. O senhor fala do jogo e da aparência como os elementos da arte; mas nada me diz por que o jogo deveria ser dialético, e a aparência – a aparência, que o senhor salvou em Ottilie, mas com relação à qual não é clemente com Mignon e Helena71 – não. E o debate converte-se aqui rapidamente em um debate político. Pois dialetizar (com toda razão) a tecnicização e a alienação, mas não o mundo da subjetividade objetivada, significa politicamente nada mais do que confiar imediatamente ao proletariado (enquanto sujeito cinematográfico) um desempenho que este, segundo a sentença de Lênin, não pode realizar senão por meio da teoria dos intelectuais como sujeitos dialéticos, que pertencem à esfera da obra de arte relegada ao inferno pelo senhor. Que

o senhor me compreenda corretamente. Não desejo afirmar a autonomia da obra de arte como uma prerrogativa, e creio, em consonância com o senhor, que o elemento aurático da obra de arte está em processo de desvanecimento; não apenas por causa da reprodutibilidade técnica, diga-se de passagem, mas acima de tudo por causa da realização de sua própria lei formal "autônoma" (a teoria da reprodução musical, planejada há anos por mim e por Kolisch72, tem justamente essa lei como objeto). A autonomia, porém, isto é, a forma coisal [*Dingform*] da obra de arte, não é idêntica ao que há de mágico nela: assim como a reificação do cinema não está totalmente perdida, tampouco a da grande obra de arte; e, enquanto seria uma atitude burguesa reacionária negar aquela primeira reificação a partir do *ego*, revogar essa segunda, no sentido do valor de uso imediato, beiraria o anarquismo. *Les extrèmes me touchent*, assim como ao senhor: mas apenas quando a dialética do mais elevado é equivalente à do mais rebaixado, e não simples deterioração. Ambas carregam as cicatrizes do capitalismo, ambas contêm elementos de mudança (e certamente jamais o mediano entre Schönberg e o filme americano); ambas são as metades desmembradas da liberdade inteira, a qual, no entanto, não é obtida com a mera soma delas: sacrificar uma em favor da outra seria romântico; seja como romantismo burguês na conservação da personalidade e de todo encanto desse tipo, seja como romantismo anárquico na confiança cega no autodomínio do proletariado no processo histórico – do proletariado, o qual é ele mesmo produzido de forma burguesa. Devo acusar, de certo modo, o trabalho de segundo romantismo. O senhor atraiu a arte para fora dos emaranhados de seus tabus – mas é como se temesse o barbarismo que com isso irrompe (quem poderia, junto consigo, temê-lo mais do que eu) e buscasse abrigo elevando o temido a uma espécie de tabuização inversa. O riso do público no cinema – sobre isso já conversei com Max [Horkheimer] e ele deve ter certamente dito isso ao senhor – não é absolutamente bom e revolucionário, mas cheio do pior sadismo burguês; o caráter de especialista dos jovens jornaleiros que discutem acerca do esporte me é altamente duvidoso; e, por fim, a teoria da dispersão, apesar de sua persuasão sob a forma do choque, não me convence. Nem que fosse pela simples razão de que na sociedade comunista o trabalho será organizado de tal maneira que as pessoas não mais estarão tão exaustas nem tão estupidificadas a ponto de precisar da dispersão. Por outro lado, certos conceitos da práxis capitalista, como por exemplo o do teste, me parecem coagulados quase que ontologicamente, assumindo uma função de tabu – enquanto que, se houver de fato um caráter aurático, este pertence aos filmes num grau elevado e decerto

altamente questionável. Além disso, somente para destacar mais um detalhe, que o reacionário se torne, por meio do caráter de especialista, um vanguardista perante o filme chapliniano – isso me parece igualmente uma completa romantização, pois não posso nem considerar o favorito de Kracauer, mesmo agora, após *Tempos modernos*, um vanguardista (o porquê disso resultará totalmente claro a partir do trabalho sobre o *jazz*), nem creio que qualquer um dos elementos decentes nele seja apercebido. É necessário apenas ter ouvido o público rir diante desse filme para saber do que se trata. O ataque a Werfel73 causou-me grande alegria; mas as coisas se complicam deveras se o substituímos pelo Mickey Mouse, e surge a questão bastante séria de se a reprodução de qualquer pessoa fornece de fato aquele a priori do filme que o senhor atribui a ela, e se ela não pertenceria muito antes justamente àquele "realismo ingênuo" sobre cujo caráter burguês concordamos de maneira tão completa em Paris. Pois é dificilmente por acaso que *aquela* arte moderna, que o senhor opõe, enquanto aurática, à arte técnica, seja imanentemente de uma qualidade tão discutível quanto Vlaminck74 e Rilke. Certamente não é difícil para a esfera inferior triunfar sobre esse tipo de arte; mas se, no lugar destes, se dessem os nomes, digamos, de Kafka e Schönberg, o problema adquiriria outro aspecto. É certo que a música de Schönberg *não* é aurática.

O que eu postularia, portanto, seria um *aumento* em termos de dialética. De um lado, uma dialetização mais completa da obra de arte "autônoma", a qual transcende, por meio de sua própria tecnologia, ao status de uma obra planejada; de outro, uma dialetização mais intensa da arte utilitária em sua negatividade, a qual certamente não é ignorada pelo senhor, mas que no entanto é designada por categorias relativamente abstratas como o "capital cinematográfico", sem ser perseguida em si mesma, isto é, enquanto irracionalidade imanente, até o final. Quando passei, há dois anos, um dia no estúdio de Neubabelsberg, impressionou-me especialmente o *quão pouco* de montagem e de tudo que o senhor encontrou de avançado está efetivamente sendo executado; ocorre muito mais que a realidade seja mimética e infantilmente *construída* e então "fotografada". O senhor subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da arte dependente; essa seria talvez a fórmula sucinta de minha principal objeção. Ela, porém, poderia ser realizada somente como uma dialética entre os extremos que o senhor mantém separados. Segundo meu ponto de vista, isso não significaria nada além da total liquidação dos temas brechtianos que aparecem aqui já submetidos a uma transformação bastante extensa; acima de tudo, todo e qualquer apelo à imediatidade de um contexto de ação, não importando sua

natureza, e à consciência efetiva dos proletários efetivos, os quais não têm, perante os burgueses, absolutamente nenhuma vantagem além do interesse na revolução, e que para além disso carregam todos os indícios da mutilação do caráter burguês. Isso prescreve-nos a nossa função de maneira suficientemente clara – e estou seguro de que não a compreendo no sentido de uma concepção ativista dos "intelectuais". Mas isso tampouco pode significar que escaparemos das antigas tabuizações somente ao nos envolvermos com outras, novas – em "testes", por assim dizer. A finalidade da revolução é a abolição do medo. Por isso não precisamos ter medo dela, e nem ontologizar nosso medo. Não se trata de idealismo burguês quando se mantém, conscientemente e sem proibições para a cognição, a solidariedade para com o proletariado, ao invés de, como somos sempre renovadamente tentados a fazer, fazer de nossa própria necessidade uma virtude do proletariado, o qual tem ele próprio essa mesma necessidade, precisando de nós para seu reconhecimento tanto quanto nós precisamos do proletariado para fazer a revolução. Estou convencido de que a continuidade da formulação do debate estético, para a qual o senhor forneceu uma configuração inaugural tão grandiosa, depende essencialmente dessa prestação de contas acerca da relação do intelectual com o proletariado.

Perdoe o caráter apressado destas notas. Para dar conta de tudo isso com seriedade precisaríamos ir aos detalhes, nos quais vive o bom Deus[75] – não mágico, no final das contas. Ocorre que o tempo curto me tenta a uma ampliação das categorias, procedimento cuja abstenção estrita aprendi com o senhor. Para designar-lhe pelo menos as passagens concretas a que me refiro, mantive no manuscrito minhas anotações espontâneas a lápis[76], embora algumas possam ser espontâneas demais para serem comunicadas. Peço, portanto, que o senhor perdoe também isso, assim como o caráter esboçado de minha carta.

Viajo no domingo para a Alemanha. É possível que eu seja capaz de finalizar ali o trabalho sobre o jazz, o que infelizmente não cheguei a fazer nos dias que passei em Londres. Eu o enviaria então ao senhor, sem carta de acompanhamento, e lhe pediria que o encaminhasse ao Max imediatamente após a leitura (não há de ser maior que 25 páginas impressas). Isso, porém, não é certo, já que eu não sei nem se terei tempo, nem, acima de tudo, se o caráter do trabalho permite um envio da Alemanha sem correr um grande risco. Max deve ter-lhe dito que o conceito de *excentric* se encontra em seu centro. Muito me alegraria se ele aparecesse

simultaneamente ao seu. Embora de temática bastante modesta, pode ser que ele convirja com o seu no que há de decisivo, e também que tente expressar de forma positiva certos pontos daquilo que eu formulei hoje apenas negativamente. Trata-se de um veredito completo sobre o jazz, na medida em que particularmente seus elementos "progressistas" (aparência de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução perante a produção) são revelados como fachadas para um elemento que na verdade é totalmente reacionário. Creio que logrei decifrar efetivamente o jazz e determinar sua função social. Max estava extremamente entusiasmado com ele, e eu bem poderia imaginar que o senhor também ficará. Assim como, acerca de nossas diferenças teóricas, eu tenho a sensação de que elas não ocorrem absolutamente entre nós, mas que minha tarefa é muito mais manter-me agarrado firmemente a seu braço até que o sol de Brecht tenha submergido em águas exóticas. Peço ao senhor que compreenda também minhas críticas exclusivamente nesse sentido.

Não posso, porém, concluir sem lhe dizer que as poucas sentenças acerca da desintegração do proletariado como "massa" por meio da revolução contam dentre o que há de mais profundo e poderoso que jamais encontrei em termos de teoria política desde que li *Estado e Revolução*.77

Em fiel amizade, seu

Teddie Wiesengrund.

Ainda gostaria de manifestar minha especial concordância com a teoria do dadaísmo. Esta adequa-se ao trabalho de maneira tão madura e bela como outrora a "empolação" [*Schwulst*] e o "horror" [*Greuel*] ao livro sobre o barroco!

---

57 Os fragmentos de autoria de Walter Benjamin dispostos a seguir foram selecionados a partir de: *Gesammelte Schriften*, org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, volume I, 1974, pp. 1039-1051. (N.R.)

58 O santíssimo, ou santo dos santos [*Allerheiligste*], é um pequeno nicho ao fundo do templo ou da *cella*, o qual normalmente abriga um ícone ou um objeto sagrado. Tem seus correspondentes em diversas religiões, sendo chamado de ἄδυτον [adíton] pelos gregos, iconóstase entre os cristãos ortodoxos, משכן ["mishkan" – tabernáculo] entre os judeus etc. (N.T.)

59 "Sangue e solo" traduz a expressão "Blut und Boden", típica do jargão nazista, em referência à política antissemita e de anexação das terras que pertenceriam à grande Alemanha supostamente "ariana". (N.R.)

60 O editor das obras de Benjamin pela Suhrkamp não identificou a que este termo se refere. Eventualmente trata-se de erro de ortografia ou de leitura (seria "Staubablagerung", depósito de pó), sendo que o termo "Lagerung" pode significar tanto depósito

como sedimentação, em alusão aos procedimentos surrealistas de decomposição de seus materiais. Vale lembrar que Man Ray fotografou o *Grande vidro* de Marcel Duchamp recoberto por uma grossa camada de pó, compondo uma obra fotográfica com o título *Élevage de poussière* (*Cultura do pó*, 1920). (N.R.)

61 Benjamin refere-se provavelmente ao *Kinematograh mit optischem Ausgleich der Bildwanderung* [Cinematógrafo com compensação ótica do movimento imagético] de August Musger (e não Magnan), um aparelho que servia simultaneamente como câmera e como projetor e que foi o primeiro a possibilitar a gravação e reprodução de cenas em câmera lenta. (N.T.)

62 A passagem obscura merece certos esclarecimentos. Primeiramente, vale notar que Giorgio Vasari conhecidamente atribuiu a Maso Finiguerra a invenção da gravura em metal – opinião refutada por pesquisas mais recentes, que situam a origem dessa técnica na Alemanha, em torno da primeira metade do século XV.

Em segundo lugar, a frase "incunábulo da xilogravura" não tem sentido explícito, mas pode referir-se ao fato de a xilogravura ter surgido na Idade Média tardia, frequentemente associada aos incunábulos do século XV.

O "Spencer" a que Benjamin se refere é possivelmente o lorde inglês George John Spencer, cuja coleção de incunábulos, muitos deles ricamente ilustrados com xilogravuras, deveria ser conhecida de um bibliófilo como Benjamin. (N.T.)

63 *Zeitraffer* (literalmente "compressor temporal"), popularmente conhecido por sua nomenclatura inglesa *time-lapse*, é um método cinematográfico em que se fotografam os quadros com um intervalo de tempo maior do que o normal, de modo que estes, quando reproduzidos normalmente, resultam em um filme acelerado. É a técnica oposta à câmera lenta. (N.T.)

64 A partir deste ponto os fragmentos que se seguem foram extraídos das notas do editor contidas nas obras de Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, volume VII, 1989, pp. 665-679.

65 Carta de Adorno a Benjamin extraída do seguinte volume: Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, *Briefwechsel* 1928-1940. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, p. 168-175. Esta longa carta, muito crítica, que Adorno enviou a Benjamin após ter lido o seu ensaio sobre a obra de arte, ainda em forma de manuscrito (trata-se de um texto semelhante à segunda versão que o leitor tem aqui em mãos), é o mais longo documento da recepção deste ensaio de Benjamin. A ela, Benjamin respondeu de modo muito lacônico, agradecendo a Adorno "de coração" e dizendo também que seu teor exigiria uma conversa pessoal (que nunca veio a se concretizar). Antes desta carta de 18 de março, Adorno e Horkheimer já haviam discutido criticamente este ensaio de Benjamin. Em uma correspondência de 22 de janeiro do mesmo ano de Horkheimer a Adorno fica explícito esse diálogo anterior, bem como o seu tom crítico: "Eu já tive uma conversa com Benjamin. Ele recusou enfaticamente que o conteúdo de seu estudo tivesse algo a ver com Brecht. Apontando algumas passagens do texto, deixei clara a correção das objeções minhas e também do senhor" (Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel* (1927-1937). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, vol. 1, p. 108). (N.R.)

66 Aqui Adorno faz referência a três de seus trabalhos posteriormente publicados: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie – Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* (*Para uma metacrítica da epistemologia – Estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*). (continua)

(cont.) Stuttgart: W. Kohlhammer, 1956; Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek* (*Alban Berg, com os escritos de Berg e contribuições de Theodor Wiesengrund Adorno e Ernst Krenek*). Viena: Herbert Reichner Verlag, 1937; "Über Jazz" ("Sobre o jazz"), in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1936, depois incluído no volume de Adorno *Moments Musicaux*. Frankfurt, 1964. O ensaio de Adorno "Sobre o jazz" foi originalmente publicado na revista do Instituto de Pesquisas Sociais (a mesma que publicou o artigo de Benjamin sobre a obra de arte) sob o pseudônimo bastante sintomático de Hektor Rottweiler. (N.R.)

67 Cf. Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, trad. e pref. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (N.R.)

68 Cf. Walter Benjamin, *Obras escolhidas, v. II, Rua de mão única*, trad. de R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (N.R.)

69 Cf. Adorno, “Der dialektische Komponist” (“O compositor dialético”), publicado em Viena, em 1934, e posteriormente incluído no volume de Adorno, *Impromptus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968. (N.R.)

70 Rudolph Borchardt (1877-1945), poeta alemão, autor do volume em prosa *Villa*, de 1908. (N.R.)

71 Adorno refere-se aqui ao ensaio de Benjamin de 1922 sobre *As afinidades eletivas*, novela de Goethe. (N.R.)

72 Esse trabalho que Adorno planejou realizar com o violinista Rudolf Kolisch (1896-1978) nunca se concretizou. (N.R.)

73 No capítulo IX do ensaio sobre a obra de arte, Benjamin ataca as posições defendidas por Franz Werfel (1890-1945) no seu artigo “Ein Sommernachtstraum. Ein film von Shakespeare und Reinhardt”, de 1935. (N.R.)

74 Na versão publicada, Vlaminck foi substituído por Dérain. (N.R.)

75 Provável alusão à famosa formulação do historiador da arte Aby Warburg, “Der liebe Gott wohnt im Detail”, “Deus mora no detalhe”. (N.R.)

76 Esse manuscrito de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* com anotação a lápis de Adorno é dado como desaparecido. (N.R.)

77 Trata-se do livro de Lênin de 1917. (N.R.)

Colaboradores

Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale, professor de Teoria Literária na UNICAMP e pesquisador do CNPq. É autor de *Ler o livro do mundo* (Iluminuras/FAPESP, 1999), *Adorno* (PubliFolha, 2003), *O local da diferença* (Editora 34, 2005; prêmio Jabuti 2006), *Para uma crítica da compaixão* (Lumme, 2009) e *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (Civilização Brasileira, 2009), além de organizador de diversos livros. Traduziu obras de Lessing (*Laocoonte*, Iluminuras, 1998), Benjamin (*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Iluminuras, 1993) e Habermas, entre outros.

Gabriel Valladão Silva é bacharel em filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestrando em filosofia pela mesma universidade. É tradutor de Nietzsche (*A filosofia na era trágica dos gregos*, L&PM, 2011; *Assim falou Zaratustra*, L&PM, 2013) e Arthur Schopenhauer (*Sobre a vontade na natureza*, L&PM, 2013).

Texto de acordo com a nova ortografia.

Título original: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Primeira edição: Verão de 2013

Tradução do alemão e seleção das variantes: Gabriel Valladão Silva

Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos: Márcio Seligmann-Silva

Capa: Ivan Pinheiro Machado

Preparação: Patrícia Yurgel e Janine Mogendorff

Revisão: Marianne Scholze

Cip-Brasil. Catalogação na fonte

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B416o

Benjamin, Walter, 1892-1940

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica / Walter Benjamin; organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. – 1. ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

Tradução de: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Apêndice

ISBN 978-85-254-3784-6

1. Cultura e sociedade. 2. Arte e fotografia. I. Seligmann-Silva, Márcio, 1964- II. Título. III. Série.

13-00913 CDD: 306.47

CDU: 316.74:7

© da tradução,ensaios e notas, L&PM Editores, 2013

Carta da página 147: Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band I: Theodor W. Adorno/Walter Benjamin. Briefwechsel 1928-1940. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

1994. Todos os direitos reservados e controlados por Suhrkamp Verlag Berlin.

Todos os direitos desta edição reservados a L&PM Editores
Rua Comendador Coruja, 314, loja 9 – Floresta – 90.220-180
Porto Alegre – RS – Brasil / Fone: 51.3225.5777 – Fax: 51.3221.5380
Pedidos & Depto. Comercial: vendas@lpm.com.br
Fale conosco: info@lpm.com.br
www.lpm.com.br

Table of Contents

Walter Benjamin - Errância e sobrevivência numa era de catástrofes

Prefácio - A “segunda técnica” em Walter Benjamin

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

- I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VII
- VIII
- IX
- X
- XI
- XII
- XIII
- XIV
- XV
- XVI
- XVII
- XVIII
- XIX

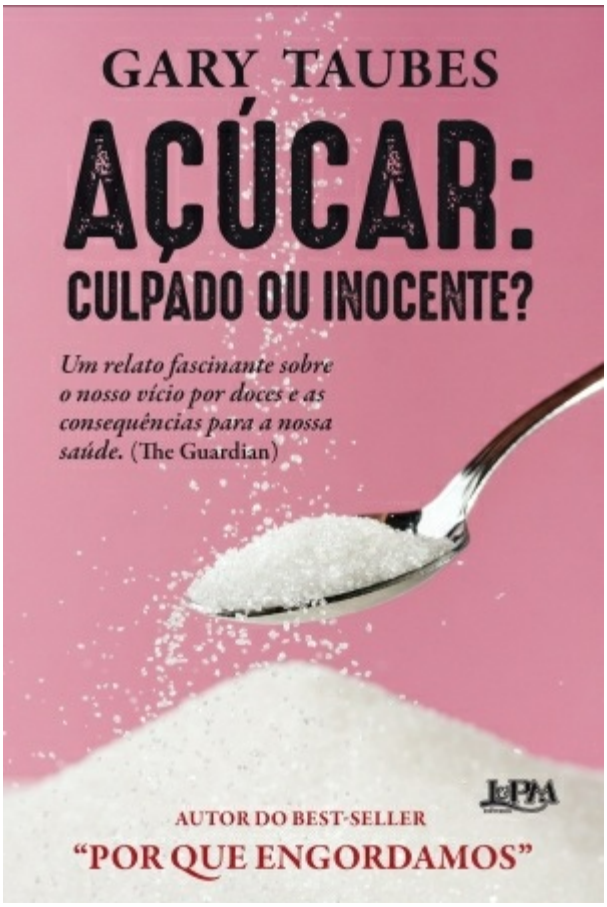
Variantes à segunda versão

ANEXOS

- 1. Paralipomena, variantes e varia à primeira versão (A) de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica
- 2. Paralipomena e varia à terceira versão (C) de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica
- 3. Paralipomena, notas e variantes à segunda versão (B) de A obra de arte na era de sua

reprodutibilidade técnica

4. Esboços e anotações tardios (1938-40) para A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica


GARY TAUBES
AÇÚCAR:
CULPADO OU INOCENTE?
Um relato fascinante sobre o nosso vício por doces e as consequências para a nossa saúde. (The Guardian)
AUTOR DO BEST-SELLER
"POR QUE ENGORDAMOS"

Açúcar: culpado ou inocente?

Taubes, Gary

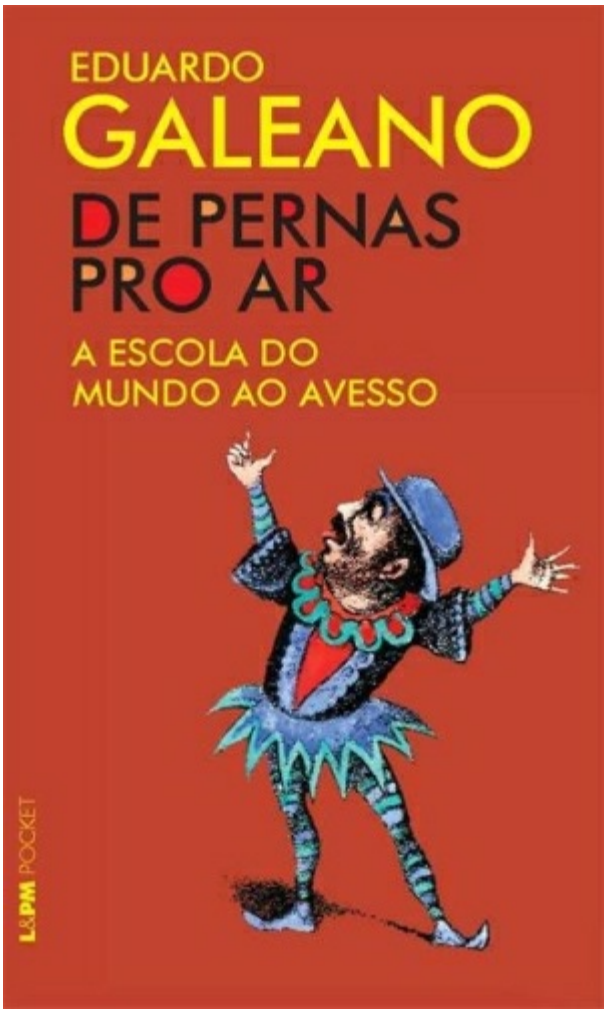
9788525437839

384 páginas

Compre agora e leia

Nunca consumimos tanto açúcar quanto hoje. As consequências nefastas desse consumo elevado são muitas, e há fortes indícios de que a isto estejam relacionadas as cinco doenças que mais matam no Ocidente – diabetes, doença cardiovascular, câncer, AVC e mal de Azheimer –, bem como as crescentes taxas de obesidade. Neste livro, o renomado jornalista científico Gary Taubes desvenda as implicações de seu consumo e as razões pelas quais ainda há muito que não sabemos sobre como essa substância age no nosso organismo. Uma leitura instigante, fundamental para qualquer pessoa preocupada com sua própria saúde e de sua família.

Compre agora e leia


EDUARDO
GALEANO
DE PERNAS PRO AR
A ESCOLA DO MUNDO AO AVESSO
L&PM POCKET

De Pernas pro Ar

Galeano, Eduardo

9788525423368

384 páginas

Compre agora e leia

Há cento e trinta anos, depois de visitar o País das Maravilhas, Alice entrou num espelho para descobrir o mundo ao avesso. Se Alice renascesse em nossos dias, não precisaria atravessar nenhum espelho: bastaria que chegasse à janela." (Eduardo Galeno, "Se Alice voltasse") No século XXI, o mundo ao avesso está à vista de todos; o mundo tal qual é, com a esquerda na direita, o umbigo nas costas e a cabeça nos pés.

Compre agora e leia

EDUARDO GALEANO

MULHERES

L&PM

Mulheres

Galeano, Eduardo

9788525436450

240 páginas

Compre agora e leia

Mulheres protagonistas da história e mulheres esquecidas por ela; mulheres que sonham e mulheres castigadas por sonhar; mulheres que sobrevivem e mulheres que nos ajudam a sobreviver. As mulheres que atravessam os relatos de Eduardo Galeano comovem por sua determinação, sua desobediência constante e também por sua fragilidade. Como a personagem que abre o livro, a Sherazade de As mil e uma noites que a cada jornada contava uma nova história ao rei para permanecer viva, Galeano entrega em cada relato sua maestria de narrador oral e de artesão da linguagem, para conjurar o esquecimento mas também para celebrar a experiência daquelas que nunca se resignam.

Compre agora e leia

David Coimbra

A GRAÇA DE FALAR DO PT

E outras histórias

L&PM

A graça de falar do PT e outras histórias

Coimbra, David

9788525435347

296 páginas

Compre agora e leia

Com humor, inspiração e grande estilo, A graça de falar do PT vai muito além da análise de nossa estranha realidade política. E quando fala de política não é exclusivamente contra "a" ou "b" ou contra o PT que está no título. Porque os tucanos, tão sem inspiração, também não escapam do canetaço do cronista. O grande Millôr Fernandes, símbolo de independência e genialidade, dizia que "jornalismo é oposição, o resto é armazém de secos e molhados". E David escolheu o bom caminho da independência e da honestidade intelectual. Se por vezes é controverso, aí aparece mais uma das suas grandes virtudes: desagradar os poderosos, estejam eles à direita ou à esquerda.

Compre agora e leia

WALTER RISO

A arte de ser flexível

De uma mente rígida a uma mente livre e aberta à mudança

L&PM EDITORES

A arte de ser flexível

Riso, Walter

9788525431080

184 páginas

Compre agora e leia

Na sociedade moderna, costuma-se incentivar o convívio entre grupos que pensam de forma diferente e estimular as pessoas a serem tolerantes e fazer uso da razão. O "novo" é algo altamente valorizado entre nós. No entanto, manter a cabeça criticamente aberta é algo mais fácil na teoria do que na prática. E não apenas os teimosos, radicais, intolerantes e cabeças-duras inveterados têm dificuldade de ver o mundo e os fenômenos à sua volta com um olhar flexível. Para debelar esse mal que aflige homens e mulheres de todas as idades – a dificuldade de pensar de uma maneira aberta –, o autor revisita os tipos principais de mentalidade (a mente rígida, a mente "líquida" e a mente flexível), aponta os inconvenientes sofridos por quem tem opiniões estanques demais e mostra as vantagens de se exercitar o pensamento flexível, em prol de uma existência equilibrada e mais leve.

Compre agora e leia